

**Teoría/S**

Número editado por Bénédicte VAUTHIER

**Bénédicte VAUTHIER**

Preliminares (a unas Teoría/S *archipiélicas*)

**Sección monográfica**

**Luis BELTRÁN ALMERÍA & Fernando ROMO FEITO**

La teoría de los géneros como filosofía de la historia del discurso

**Marco KUNZ**

Inhibición y destabuización en la productividad cultural de acontecimientos históricos

**Natalia FERNÁNDEZ**

El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría literaria de la España áurea

**Vicente Luis MORA**

Líneas de subjetividad renacentista y sus ecos en la oda «Noche serena» de fray Luis de León

**Gustavo GUERRERO**

Temporalidad, literatura y poesía en el último fin de siglo latinoamericano

**Ottmar ETE**

*Worldwide – weltweit*: De la vida en mundos transarchipiélicos

**Adriana LÓPEZ-LABOURDETTE & Valeria WAGNER**

Del pensamiento a la práctica decolonial

**Pauline BERLAGE**

Mundialidad hispánica y literatura de la migración

**Julio PEÑATE RIVERO**

Para una historia del relato de viaje hispánico (siglos XIX-XXI): noticia de una investigación en marcha

**Sección de tema libre**

**Juan Antonio GARRIDO ARDILA**

Carlos Fuentes o la crítica de la historia

**Adriana ABALO GÓMEZ**

Análisis del dossier genético de «La muerte bailando», un relato recuperado de Ramón del Valle-Inclán

ISBN 978-2-05-102792-2



9 782051 027922

versants

SLATKINE

**Revista suiza  
de literaturas románicas**  
Fascículo español

# versants

Revista Suiza de Literaturas Románicas

publicada anualmente en tres fascículos (francés, italiano, español)

Redacción	Matteo M. Pedroni, presidente, Universidad de Lausana; Itzíar López Guil, Universidad de Zúrich; Bénédicte Vauthier, Universidad de Berna; Peter Fröhlicher, Universidad de Zúrich; Jérôme David, Universidad de Ginebra; Pietro de Marchi, Universidad de Zúrich
Comité científico	Patrick Labarthe, Universidad de Zúrich; Bertrand Marchal, Universidad de París Sorbona; Roberto Leporatti, Universidad de Ginebra; William Spaggiari, Universidad Estatal de Milán; Yvette Sánchez, Universidad de San Galo; Luis Beltrán Almeria, Universidad de Zaragoza
Secretaria	Mirjam Leuzinger, Universidad de Passau

Precio de suscripción anual* a los tres fascículos (Suiza y extranjero):	CHF 50.-	EUR 46 (sin impuestos)
Suscripción anual*/Precio por dos fascículos:	CHF 50.-	EUR 46 (sin impuestos)
Suscripción anual*/Precio por un fascículo:	CHF 30.-	EUR 27 (sin impuestos)

\*las suscripciones se renovarán automáticamente mientras el abonado no se dé de baja

## Dirección del editor (para suscripciones y pagos):

[slatkine@slatkine.com](mailto:slatkine@slatkine.com)

ÉDITIONS SLATKINE, CP 3625, CH-1211 Ginebra 3, Suiza

Número de cuenta IBAN : CH 4900767001 S 50511110, código BIC : BCVLCH2L

## Contacto con la Redacción y para propuestas de artículos:

Esther Inniger – [versants@com.unibe.ch](mailto:versants@com.unibe.ch)

*Versants*, Revista Suiza de Literaturas Románicas, está abierta a la colaboración internacional; fundada en 1981, publica anualmente tres fascículos (en francés, italiano y español). Cada número se compone de una sección monográfica y de una sección de tema libre. Las propuestas de artículos se enviarán a la dirección siguiente: [versants@rom.unibe.ch](mailto:versants@rom.unibe.ch). No se publican reseñas.

Las normas de redacción pueden ser consultadas en la página web [www.versants.ch](http://www.versants.ch). Todos los números, excepto los dos últimos, están en línea (enlace en la misma página web). Los índices de los números en francés e italiano figuran al final de este volumen, el índice de los números 1 a 45 se encuentra en el número doble 44-45 (2003).

# **versants**

REVISTA SUIZA DE LITERATURAS ROMÁNICAS

Revista publicada bajo el auspicio del Collegium Romanicum  
(Asociación de los Romanistas Suizos)  
con el apoyo de la Academia Suiza  
de Ciencias Humanas y Sociales

NÚMERO 63:3 (FASCÍCULO ESPAÑOL)  
2016

## **TEORÍA/S**

Número editado  
por Bénédicte VAUTHIER

**SLATKINE**

GINEBRA

Difusión en Francia:  
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR,  
París



Soutenu par l'Académie suisse  
des sciences humaines et sociales  
[www.assh.ch](http://www.assh.ch)

© 2016. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-05-102791-5    ISBN 978-2-05-102792-2

ISSN 0256-9645



VERSANTS

Número 63:3 (fascículo español) / 2016

## TEORÍA/S

Número editado  
por Bénédicte VAUTHIER

### Bénédicte VAUTHIER

Preliminares (a unas Teoría/S *archipiélicas*) 5-22

### Sección monográfica

### Luis BELTRÁN ALMERÍA & Fernando ROMO FEITO

La teoría de los géneros como filosofía  
de la historia del discurso 25-41

### Marco KUNZ

Inhibición y destabuización en la productividad cultural  
de acontecimientos históricos 43-58

### Natalia FERNÁNDEZ

El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría  
literaria de la España áurea 59-77

### Vicente Luis MORA

Líneas de subjetividad renacentista y sus ecos  
en la oda «Noche serena» de fray Luis de León 79-94

### Gustavo GUERRERO

Temporalidad, literatura y poesía en el último fin  
de siglo latinoamericano 95-111

**Ottmar ETTE***Worldwide – weltweit:*

De la vida en mundos transarchipiélicos 113-150

**Adriana LÓPEZ-LABOURDETTE & Valeria WAGNER**

Del pensamiento a la práctica decolonial 151-166

**Pauline BERLAGE**

Mundialidad hispánica y literatura de la migración 167-183

**Julio PEÑATE RIVERO**Para una historia del relato de viaje hispánico (siglos XIX-XXI):  
noticia de una investigación en marcha 185-202**Sección de tema libre****Juan Antonio GARRIDO ARDILA**

Carlos Fuentes y la crítica de la historia 205-219

**Adriana ABALO GÓMEZ**Análisis del dossier genético de «La muerte bailando»,  
un relato recuperado de Ramón del Valle-Inclán 221-238**RESÚMENES**

241-246

**ANUNCIOS***Versants* 2016, índices de los fascículos francés e italiano 249-250

Anuncios de revistas asociadas 251-252

## Preliminares (a unas Teoría/S archipiélicas)

En el «Éditorial» del primer fascículo de *Versants*, *Revista suiza de literaturas románicas* que cumple este año su 35 aniversario (1981-2016), Marc Eigeldinger, redactor jefe, formulaba en los términos siguientes los objetivos que la revista se proponía perseguir.

*Versants*. «*Revue suisse des littératures romanes*» se propose de promouvoir la recherche littéraire tant sur le plan national qu'international dans le sens du dialogue et de l'ouverture la plus large. Le titre de la revue est pluriel à dessein afin de signifier d'une part une pluralité littéraire et linguistique (français, italien, espagnol et romanche), de l'autre la pluralité des méthodes et des approches critiques [...]. Organe des romanistes suisses, *Versants* souhaite aussi accueillir les travaux d'auteurs étrangers et encourager la collaboration active de jeunes chercheurs dans le but de varier le plus possible les perspectives et de faciliter la relève scientifique<sup>1</sup>.

Y algunas líneas más abajo, y siempre en nombre de los miembros del comité fundacional —junto a Eigeldinger estuvieron al inicio Lucien Dällenbach, Antonio Stäuble y Ramon Sugranyes de Franch, representante del hispanismo de la Université de Fribourg— el catedrático de literatura francesa de la Université de Neuchâtel precisaba que «cette diversité, inscrite dans le projet de *Versants*, doit s'harmoniser avec le souci de la cohérence et de l'homogénéité». Por esa razón, los responsables de la revista se comprometían en no contentarse con «juxtaposer des articles au gré du hasard et des disponibilités», sino que buscarían «accorder l'exigence de l'unité avec le pluralisme des sujets et des méthodes»<sup>2</sup>.

Aunque circunscrito al solo 'hispanismo' —¿será 'hispanoamericanismo' un vocablo más neutro o más englobante?—, por razones que veremos a continuación, un deseo similar al expresado ahí me guía en la preparación y la confección del número actual titulado de forma deliberadamente plural *Teoría/S*.

Primero porque, sin renunciar a la posibilidad de contar con colaboradores extranjeros, quise dar la palabra de forma prioritaria a investigadores

<sup>1</sup> Marc Eigeldinger, «Éditorial», *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, 1, 1981, p. 7.

<sup>2</sup> *Ibid.*

BÉNÉDICTE VAUTHIER

del hispanismo (hispanoamericanismo) suizo para que dieran a conocer prospectiva o retrospectivamente algún aspecto de ‘teoría de la literatura’ que había estado o estaba en el centro de su investigación actual. Sobre la base de las propuestas recibidas, deseaba armar un número que reflejara de alguna forma las cuestiones teóricas –la antes mencionada ‘pluralidad de los métodos y de los acercamientos críticos’– a las que nos dedicamos en Suiza –y en varias universidades europeas–. Pero antes de tratar de hacer aflorar las líneas que atraviesan de forma visible o soterrada las contribuciones de un volumen que tal vez pueda leerse también como *islarion* del actual hispanismo (hispanoamericanismo) europeo, reanudo mi breve presentación festiva de *Versants*.

Como era de esperar en un intervalo de treinta y cinco años, tanto la revista, como los responsables de las distintas áreas fueron cambiando poquito a poco, remozándose en algún que otro aspecto, por decirlo así. Dentro del hispanismo (hispanoamericanismo) suizo sucedieron a Ramon Sugranyes de Franch Pedro Ramírez, de la Université de Fribourg (1991), y, luego, José Manuel López de Abiada, de la Universität Bern (1995). Por otro lado, un repaso a los sumarios e índices de los primeros números permite ver la consolidación del hispanismo (hispanoamericanismo) suizo en el seno de los estudios románicos, visible en las contribuciones de nuestros colegas Irène Andrés-Suárez (7, 1985), Antonio Lara (8, 1985), Julio Peñate Rivero (10, 1986; 16, 1989) y Eugenio de Nora (12, 1987), por mencionar solo a los primeros en publicar en *Versants*.

Entre los cambios siguientes más notables, se puede destacar, primero, la ampliación del comité en 2007 a seis representantes, dos por cada de las tres principales lenguas románicas de la revista –quedándose en un margen cada vez más acusado el romanche, cuarta lengua oficial, aunque muy minoritaria, de Suiza–. En 2008, la revista dio por acabada la época durante la que se habían publicado dos números anuales trilingües y, bajo la batuta de Itziar López Guil (Universität Zürich), que se había incorporado al tandem español el año anterior, inició «su nueva andadura con tres números anuales, dedicados, respectivamente y en su integridad, a la literatura hispana, italiana y francesa»<sup>3</sup>. Por ello, y por motivos similares a

<sup>3</sup> Rita Catrina Imboden & Itziar López Guil, «Presentación», *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, 55, 2008, p. 5.

los que me animaron en la composición de este número aniversario, también les

pareció apropiado a los redactores de la serie española que ésta se abriese con un primer volumen en el que tuviese una importante representación la amplia gama de filólogos y críticos hispanistas que ejercen su labor investigadora en el ámbito universitario helvético<sup>4</sup>.

Al tomo inaugural dedicado a *Cuerpo y texto* (coords. Rita Catrina Imboden & Itziar López Guil), siguieron los números temáticos sobre *Literatura y guerra* (2009, coord. Itziar López Guil) y *Literatura, violencia y narcotráfico* (2010, coords. Augusta López Bernasocchi & José Manuel López de Abiada); y un volumen homenaje *Federico García Lorca, 75 años después* (2011, coord. Itziar López Guil). A raíz de la jubilación del profesor José Manuel López de Abiada, seguida de mi incorporación en el comité de redacción de *Versants* (2011), coordiné un primer número de la revista dedicado a los *Archivos y manuscritos hispánicos. De la crítica textual a la 'critique génétique'* (2012). En 2013, Itziar López Guil coordinó un volumen sobre *La poesía hispánica en el Bajo Barroco* y, en 2015, sus asistentes, Cristina Albizu y Gina María Schneider, ambas de la Universität Zürich, confeccionaron un bellissimo monográfico sobre *El cuento español en los albores del siglo XXI*. En el intervalo de tiempo Melanie Würth, de la Universität Bern, aceptó el reto de coordinar el estimulante y tan actual fascículo 61 titulado *Escenarios urbanos: En torno a la ciudad del siglo XXI* (2014). Finalmente, no puedo dejar de recordar que desde 2013 *Versants* es accesible en línea<sup>5</sup>. Todos los fascículos anteriores a ese año fueron digitalizados y están disponibles íntegramente en línea mientras que los siguientes lo están o estarán respetando la barrera digital de dos años.

Y con esta indicación doy por cerrada esta breve historia de *Versants*, y vuelvo al punto de partida, es decir, a los objetivos de *Teoría/S* y a mi deseo de armar un número que diera cuenta de cierta unidad en la pluralidad... partiendo de las propuestas recibidas.

Después de barajar y luego descartar la posibilidad de agrupar las cinco contribuciones oriundas del hispanismo (hispanoamericanismo) suizo – con artículos de Natalia Fernández (Bern), Marco Kunz (Lausanne), Julio

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> <http://www.versants.ch>.

Peñate Rivero (Fribourg) y una propuesta conjunta de Adriana López-Labourdette (Bern) & Valeria Wagner (Genève)– y del hispanismo (hispanoamericanismo) europeo –Pauline Berlage (Bélgica), Ottmar Ette (Alemania), Gustavo Guerrero (Francia), así como una propuesta conjunta de Luis Beltrán Almería & Fernando Romo Feito y otra de Vicente Luis Mora (España)–, sopesé, primero, la posibilidad de ordenar las contribuciones, por orden cronológico o según el predominio de una u otra época.

Así, de «La teoría de los géneros como filosofía de la historia del discurso» de Luis Beltrán Almería y Fernando Romo Feito, quienes, de la mano de la antropóloga Rosaldo y del historiador Yuval Noah Harari, nos invitan a volver más allá del tradicional punto de partida de una «teoría de los géneros literarios» –que arraiga en las poéticas (de los géneros miméticos) de Platón y Aristóteles– para recuperar la dimensión propiamente histórica de la «gran evolución de la humanidad» y de los «géneros del discurso», hubiéramos pasado a las contribuciones de Natalia Fernández y de Vicente Luis Mora, centradas en el Renacimiento, pero con una mirada hacia las poéticas de los griegos, que ambos relacionan con la «vieja idea de la mimesis»<sup>6</sup>.

Fernández añade a estas el *ut pictura poiesis* horaciano, punto de arranque de su contribución en la que vuelve sobre el posible sentido original de una fórmula que se ha vuelto tópico. Mientras que si Vicente Luis Mora parte del pensamiento renacentista –en particular, el neoplatonismo europeo de los que Pitágoras, Platón y Aristóteles constituyen los primeros eslabones– para contextualizar su lectura de fray Luis de León, su interés verdadero radica en mostrar por qué este contexto histórico se ha de trascender para entender la especificidad del pensamiento luisiano, entiéndase su ‘modernidad’. Como escribe Mora en la conclusión de «Líneas de subjetividad renacentista y sus ecos en la oda ‘Noche serena’ de fray Luis de León»,

aun si la mayoría de los autores (Toynbee, Calinescu, Paz, de Man) no retrotrajesen al Renacimiento el comienzo de esta edad histórica y cultural, parecería claro que, por su condición de adelantado, la inclusión del agustino en esa lógica cultural es plausible, pues podemos observar en su obra las contradicciones y pulsiones internas del sujeto moderno, dentro del cual es esencial la idea del *otro íntimo*.

<sup>6</sup> A partir de aquí, salvo mención explícita contraria, todas las palabras o los sintagmas que aparecen entrecomillados están sacados de los textos de los autores de los que estoy hablando.

Ahora bien, en el caso presente, para poder dar este salto del Renacimiento a 'la' modernidad, cuando no posmodernidad, asimismo del 'yo' al 'tú', tendríamos primero que hacer parada en el siglo XIX, con los viajeros emblemáticos de los que se vale Julio Peñate Rivero para ilustrar el campo de estudio —«Para una historia del relato del viaje hispánico (siglos XIX-XXI)»— al que ha dedicado atención prioritaria durante estos últimos diez-doce años —«Noticia de una investigación en marcha»—. En ella, Peñate Rivero ofrece no solamente un sintético estado de la cuestión y una detallada metodología de análisis de la 'materia viática' —entiéndase un «viaje factual, efectivamente realizado por su autor y narrado luego por él», sino también unas líneas de apertura para trabajos de investigación futura. Y volveré sobre ellas más adelante. De momento, arribamos a las últimas décadas del «corto siglo XX», a estos años noventa, que Octavio Paz intuyó como la «experiencia liminar de encontrarse ante un parteaguas, o un punto de inflexión» —como explica Gustavo Guerrero en «Temporalidad, literatura y poesía en el último fin de siglo latinoamericano».

Como es sabido, la intuición de Paz no tardó en hacerse realidad, y devino en el «problema principal de la agenda intelectual». Y, si bien no tenía nombre al principio, el problema no tardó en convertirse en «*el acontecimiento* que denota una crisis histórica y obliga a redefinir la periodización». De hecho, después del final de la guerra fría —pero también después del 11-S, aunque por motivos distintos, como veremos con Marco Kunz—, quedó claro que las categorías tradicionales de la historia habían caducado. Como recuerda Guerrero, hemos entrado en un nuevo régimen de historicidad: el *présentisme* (Hartog) que socava las bases de las dos categorías de la temporalidad histórica tendida, hasta la fecha, entre un «espacio de la experiencia» (donde predominaba el recuerdo y la memoria) y un «horizonte de expectativas» (con el predominio de la esperanza y el deseo) (Koselleck). Para acabar este recorrido temporal, y a raíz de «nuestra instalación en un régimen presentista» del que, por lo visto, es ya imposible escapar, podríamos aún tratar de entender con Marco Kunz lo que significa la «Inhibición y destabuización en la productividad cultural de acontecimientos históricos» y ver, con los demás colaboradores de este volumen, por qué «la compresión espacio-temporal se está traduciendo en un trastorno de nuestra conciencia histórica y está redefiniendo unas subjetividades que se ven confrontadas a la inesperada *simultaneidad de lo no simultáneo*».

BÉNÉDICTE VAUTHIER

Ahora bien, como iremos viendo, esta vivencia de la ‘simultaneidad de lo no simultáneo’ no solamente remite al impacto que los *mass media* han tenido –están teniendo– en nuestra concepción del tiempo, como observa Guerrero en su artículo. En realidad, la compresión espacio-temporal es también la que nos obliga a distanciarnos –cuando no a despedirnos– del paradigma historicista, para abrirnos a una «époque de l’espace» –como nos invitó a hacerlo Michel Foucault en 1967:

Nous sommes à l’époque du simultané, nous sommes à l’époque de la juxtaposition, à l’époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s’éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développe à travers le temps que comme un *réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau*<sup>7</sup>.

Y de hecho, es indudable que la «época del espacio», que asimismo es la de la globalización, de la mundialización, es la época, mejor dicho, la categoría que se ha impuesto como eje rotatorio de este volumen que reúne cuatro contribuciones –dos suizas y dos europeas– claramente vinculadas, aunque no de forma exclusiva, con una categoría espacial.

La encrucijada de redes que se cruzan o entretejen o el centro de un archipiélago pero «sin constituer ningún centro superior ante el cual todo el resto sería simplemente periferia» podría ocuparlo la tan estimulante y no menos densa contribución de Ottmar Ette, quien abre pistas para repensar «el espacio de experimentación de la literatura, que es global (*weltweit*) en un sentido literal de la palabra, sin que pueda ser reducido al concepto de la literatura mundial en términos de Goethe». Y de hecho, de Ottmar Ette son también las palabras de la cita inicial del párrafo; él las utiliza para describir Rapa Nui, la Isla de Pascua que moviliza la atención de Édouard Glissant, sin fijarla.

A partir del *Isolario* de Benedetto Bordone, en el que declara haber encontrado «una respuesta tanto para la primera etapa de la globalización acelerada como por todas aquellas problemáticas que surgen a partir de la pregunta por la convivencia con una indiscutible multiplicidad de formas religiosas, sociales y comunitarias», Ette nos invita a una travesía

<sup>7</sup> Michel Foucault, «Des espaces autres» (Conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984 (octobre), pp. 46–49 en *Dits et Écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, «Quarto», 2001, p. 1571. El subrayado es mío.



‘transareal’ y ‘transarchipiélica’ que al mismo tiempo le permite capear las cuatro olas de una globalización acelerada —siendo la primera consecutiva al llamado «descubrimiento de América» y la cuarta, la actual—. Zarpando de Venecia, que ocupa un lugar privilegiado en el *Isolario* de Bordone —«microcosmo de un mundo entero»—, pero sin llegar a ser un excluyente «alegato en pro de Venecia», Ette se dirige primero hacia las Antillas Mayores, en particular hacia Cuba, descrita por el «intelectual de Padua» como un «archipiélago». Recorre ahí el «paisaje transareal de la teoría» en compañía de José Lezama Lima, cuya obra teórica y poética es leída como «invitación a un pensamiento complejo», una «poética de lo difícil», es decir, de todo «aquello que se encuentra en movimiento y desarrollo, lo inconcluso y, en consecuencia, la *forma en devenir*». Ette sigue su recorrido para encontrarse con Édouard Glissant y Sylvie Séma, que ha vuelto de su viaje a la Isla de Rapa Nui. Y la *Poétique de la relation* de Glissant toma así el relevo de la poética del movimiento que se encuentra en *La expresión americana*. Las dos siguientes estancias nos llevan ya hacia otras latitudes. Con los *coolies* de Khal Torabully nacido en Port Louis en Mauricio, descubrimos los estragos de la tercera fase de la globalización acelerada, lo que da pie, por un lado, al desarrollo de una «poética de la migración» y, por otro, al desarrollo de un «teorema del coral» —que puede competir con la teoría del rizoma—. Según Ette, Torabully pretende dar voz a «todos aquellos que han sido excluidos por la historia» y lo hace proponiendo «una escritura que se sabe en vínculo con formas de escritura que desencadenan (en una situación comúnmente diaspórica) polilingüísticos *imaginaires polylogiques et archipéliques*». Volviendo ya a Europa, aunque pasando por Asia, Ette acaba su viaje examinando la obra poética y la *poïesis* de Yoko Tawada. Ve en ella «un único y enorme libro (de) islas; un *Isolario* de los continentes y culturas, lenguas y juegos lingüísticos, de los mundos-islas y de los mundos de islas». O por decirlo de otra forma, oye y ve en la obra de la escritora nacida en Japón, formada en Zúrich y que, en la actualidad, vive en Berlín, «la polifonía y la polisemia programática, que sería paradigmática de un islarío del siglo XXI concebido globalmente».

Y antes de mostrar los puentes que se pueden tender entre el «*Worldwide – weltweit*» de Ette, quien nos ha hablado «De la vida en mundos transarchipiélicos» y las visiones de Berlage (sobre la migración), Peñate Rivero (sobre el viaje) y López-Labourdette y Wagner (sobre una

BÉNÉDICTE VAUTHIER

necesaria inversión del recorrido de los galeones), solo me queda por decir que sea cuando habla de Lezama Lima, sea de Glissant, sea de Torabully, Ottmar Ette pone énfasis en la dimensión relacional –no esencialista– y archipiélica –no centralizadora– de unos pensamientos irreductibles a ‘lo’ cubano, ‘lo’ caribeño, ‘lo’ americano, a ‘la’ *créolité* o a un pensamiento afín a ‘la’ *négritude*.

Si Ottmar Ette –romanista de formación– es quien menos reparos tiene a la hora de cruzar –alegre– las fronteras –también lingüísticas–, no es el único en hacerlo. De hecho, Gustavo Guerrero concluía su contribución declarando que «enfrentarse con la dificultad de decir un presente distinto y aprender a formalizar una relación con el tiempo que denote el cambio de régimen y de subjetividad» son los dos retos que «más allá o más acá de sus respectivos contextos nacionales» permiten reunir a un «grupo de poetas y escritores [latinoamericanos] que empieza a darse a conocer en el fin de siglo». Y este tema «tiene un alcance bastante más global». Y si en lugar de proyectarnos en el tiempo hacia delante, como lo hicimos al principio con Vicente Luis Mora, nos echáramos ahora para atrás, encontraríamos en su relectura de fray Luis una correlación similar entre un cambio de régimen temporal –en este caso, de los «últimos coletazos de un modo aún medieval de ver el mundo» a otro ya moderno o premoderno– y de subjetividad. Como escribe Mora,

del garcilasista «cuando me paro a contemplar mi estado» al luisiano «cuando contemplo el cielo» de «Noche serena» hay algo más que una evolución poética, y es el cambio del modo petrarquista de consideración del sujeto elocutorio a una de las primeras apariciones en la poesía española del sujeto moderno, parcialmente descentrado, que *sale de sí* para disolverse, mediante su mirada, en lo que le rodea, en este caso el cosmos en versión noctívaga –y neopitagórica.

En este sentido, entender el concepto de subjetividad –moderna– de fray Luis es condición *sine qua non* para entender su obra. Y cierro el paréntesis y vuelvo a mi cruce de fronteras, geográficas, lingüísticas o incluso ‘disciplinares’.

De hecho, tanto Pauline Berlage, como Adriana López-Labourdette y Valeria Wagner abogan por una puesta en tela de juicio de las fronteras del hispanismo (hispanoamericanismo) europeo; y la primera busca asimismo las palabras para hablar de esta «mundialidad hispánica» sin caer en un

nuevo esencialismo, que parece difícil de evitar, sin embargo, si uno se para a medio camino –es decir, en Latinoamérica– para alentar el necesario proceso de «des-universalización –léase des-occidentalización– de las artes». Eso es, a mi parecer, lo que se desprende de la contribución de Adriana López-Labourdette y Valeria Wagner, «Del pensamiento a la práctica decolonial».

A partir de una relectura crítica de varias obras, las dos ‘latinoamericanistas’ –las dos hispanistas– pretenden acercarse al «pensamiento decolonial» representado por un núcleo de unas diez o doce personas y una colectividad de argumentación, entre las que sobresale claramente la de Walter Mignolo, del que se toma en préstamo la etiqueta ‘decolonialidad’. Si las autoras dedican la parte central de su contribución a deslindar los contornos conceptuales de la decolonialidad –contrastándola sucesivamente con los procesos de descolonización y el discurso anticolonial, el pensamiento poscolonial y los estudios culturales–, en las otras dos partes muestran más bien por qué sigue siendo necesario «regionalizar a Europa y sus categorías». Lo que equivaldría a abogar por una decolonialidad bien entendida, una de cuyas especificidades es, sin duda alguna, su anclaje en «la historia y experiencias de América Latina y el Caribe, proponiéndolas como instancias cruciales para pensar la Modernidad desde su ‘otra cara’». Por ese motivo, se puede entender por qué «la orientación decolonial interpela muy especialmente al hispanismo, que cubre las historias paralelas de España y sus colonias» –orientación suficiente quizá, para cuestionar una lectura casticista de la conquista, como la que defiende Ardila en la sección *Varia*, pero posible talón de Aquiles en un verdadero *Worldwide*–. Entre los ejemplos traídos a colación, nos encontramos con la *performance* de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña «Dos Amerindios aún no descubiertos» (1992), estereotipos de salvajes domesticados y «muestra de decolonialidad *avant la lettre*». Sigue después el análisis de una película *La misión* (de Roland Joffé) y un texto *El cuento del ventrílocuo* de la guyanesa Pauline Melville, que, aunque de lengua inglesa, sirven para ilustrar de forma contrastiva por qué «la creencia en el poder de redención del arte se percibe como un poder civilizatorio» en el marco colonial. Esta lectura se acaba con una presentación de varios trabajos comparatistas de Mignolo, quien ha dedicado especial atención a Guamán Poma de Ayala, en cuya obra

BÉNÉDICTE VAUTHIER

puede «identificarse un proyecto de decolonización de las subjetividades y saberes indígenas, prueba de que hubo desde el principio de la Modernidad un reconocimiento de la violencia del proceso moderno de universalización».

Joven hispanista belga, Pauline Berlage comparte la preocupación de Adriana López-Labourdette y Valeria Wagner y cree que el hispanismo e hispanoamericanismo europeos —en la estela de lo que ya ha pasado en el espacio francófono y anglófono— aún tienen que abrirse a temáticas nuevas, en este caso, a la llamada «literatura de la migración». Eso implica la «puesta en tela de juicio de los referentes culturales e identitarios que, en la mitología colectiva, fundan y mantienen nuestra historia literaria y cultural». Reanudando, por decirlo así, la contribución de Ette ahí donde la hemos dejado con Torabully y Tawada, pero limitándose al ámbito hispano, Pauline Berlage quisiera aproximarse a lo que hace la especificidad de «obras de ficción contemporáneas de escritoras y escritores hispánicos que se ‘relocalizaron’, sea por causa de un exilio o de una migración más planificada». Por un lado, la utilización del verbo ‘relocalizar’, objeto de una nota al pie, desvela el interés de la investigadora por la interacción entre economía y desplazamiento, a sabiendas de que en el proceso de globalización el desplazamiento tiende a efectuarse «desde la periferia hacia el centro» —en su acepción tradicional—. Por otro lado, la referencia inicial a escritoras y escritores indica claramente que la investigadora considera también que no se puede desvincular el objeto de estudio de cuestiones de «género, etnicidad, clase y nacionalidad» sin arriesgarse a perder las implicaciones sociales y materiales que tienen en los textos.

Como las dos latinoamericanistas, pero con un examen de obras más reducido, Pauline Berlage desea ante todo ver lo que hace la especificidad de la «literatura de la migración». En el primer apartado de su trabajo, recoge así las primeras huellas de un debate que se ha abierto en el hispanismo (hispanoamericanismo) europeo a principios del presente siglo. Entre las apelaciones y etiquetas barajadas por los críticos o los mismos autores bi- o transnacionales, Berlage destaca las de «escritura migrante», «escritura líquida», «literatura de inquilinos» o «escritores ‘garcilasos’» y recalca el papel jugado por dos teóricos: Santiago Roncagliolo y Antonio Cornejo-Polar. En la segunda parte de su trabajo, estudia cinco rasgos que deberían de permitir una delimitación de un corpus de «literatura de la

migración». Sin repetir cada uno de ellos, digamos con Berlage que la denominación «literatura de la migración» implica que ésta

se centra en las obras que abarcan el tema de la inmigración desde la perspectiva del país de llegada o de paso. He preferido este término al de «literatura migrante», ya que éste no enfatiza suficientemente la perspectiva de adaptación/cuestionamiento que implica la llegada y la instalación en un nuevo país —una perspectiva que, desde luego, tampoco consigue transmitir la expresión «literatura de la emigración».

En el tercer apartado («Mundialidad hispánica») —el más sugerente, para mí—, Berlage parece tener ciertas dudas respecto de lo que conlleva el uso de su etiqueta preferida en un mundo globalizado, en el que resulta cada vez más utópico querer estudiar una realidad local desconectada del resto del mundo. Que lo queramos o no, hablar de «literatura de la migración», implica, de alguna forma, referirse a fronteras nacionales, y, por lo tanto, a posibles relaciones de poder entre centros y periferias, entre colonizadores y colonizados. (Y de hecho, es lo que muestran López-Labourdette y Wagner.) A menos que la etiqueta sea ya «redundante». O que valiéndonos de las aportaciones complementarias de Edward Said, Fernando Aínsa, Claudio Guillén u Homi K. Bhabha, entendamos ya con Pauline Berlage por «literatura de la migración» «la que subraya los aportes de los escritores extranjeros en un corpus nacional, un corpus que solo existe gracias a la riqueza de intercambios, influencias y mezclas variadas».

Para cerrar esta presentación de las contribuciones centradas en el espacio y en contraposición a la inmigración, desplazamiento —¿viaje?— más forzado que deseado, vuelvo al trabajo de Julio Peñate Rivero que versa sobre el ‘viaje hispánico’. A diferencia de Berlage, quien se interesa por un corpus ficcional, Peñate Rivero precisa que su campo de estudio «no se refiere al viaje en la literatura de ficción», sino al «viaje factual, efectivamente realizado por su autor y narrado luego por él» (lo que excluiría también un viaje como el que emprende Sylvie Séma cuando va a la Isla de Pascua para que Édouard Glissant pueda contar *su* viaje). A esa primera condición se añade que «si el viaje es condición para la existencia del relato», el libro no es el viaje. No obstante, es el *libro*, con las distintas operaciones que supone su existencia (selección y organización de materiales, articulación y puesta en discurso), lo que interesa ante

BÉNÉDICTE VAUTHIER

todo al estudioso. Y es lo que reflejan bien los cuatro planos (diégesis, estructura, expresión y significación) del esquema de análisis *textual* del viaje hispano –verdadero *vademécum*– que a lo largo de los años Peñate Rivero ha ido elaborando a partir del minucioso examen –verdadero *vaivén*– de un amplio corpus de relatos que abarca más de cien años (1898-1940, 1941-1980 y 1981-2006). Como en el caso de las tres estudiosas latinoamericanistas, se reconoce en Peñate Rivero la voluntad de forjar «un aparato conceptual que viene a ser como el léxico con el que opera a la hora de enfrentarse a su objeto de estudio» y, al mismo tiempo, la necesidad de adaptar y ajustar otro ya usado en otro género o disciplina. En el presente caso, Peñate Rivero explica, por ejemplo, las trampas que tienden al viajante conceptos como «ficcionalización», «descripción» y «digresión», que, si bien tienen equivalentes en la novela, no han de entenderse a partir de ella. En definitiva, y como se desprende de las palabras de cierre, embarcarse en el análisis de la materia viática significa «revisar cánones, divisiones genéricas y jerarquías estéticas», es decir, cuestionar «la historia misma de la literatura y su relación con el conjunto de las ciencias humanas».

‘Revisar ideas recibidas, divisiones genéricas y jerarquías estéticas’, he aquí un rótulo bajo el cual podría agrupar las tres contribuciones a las que menos atención he prestado hasta ahora, ya que no cabían del todo ni en una aproximación de carácter cronológico, ni menos aún espacial. Concretamente, me refiero a los trabajos de Luis Beltrán Almería y Fernando Romo Feito, de Marco Kunz y de Natalia Fernández.

En su artículo «La teoría de los géneros como filosofía de la historia del discurso», Luis Beltrán Almería y Fernando Romo Feito pretenden revisar la concepción clasificatoria de los géneros literarios heredada de Platón y Aristóteles para proponer en su lugar una aproximación capaz de dar cuenta, por un lado, de la dimensión histórico-evolutiva de la enunciación y, por otro, del despliegue de los géneros del discurso. Según se desprende de la conclusión, estas dos dimensiones difícilmente pueden tener cabida en poéticas o estéticas a-históricas o abstractas –y los autores cuentan entre ellas, no solo las de Platón y de Aristóteles, sino también la de Kant–, centradas además en los únicos géneros miméticos. Yendo más allá de lo que constituye el punto de arranque de los estudios clásicos de teoría de la literatura, los dos investigadores desean situar la dimensión estética de la cultura (con sus dicotomías, oralidad / escritura, por un lado,

seriedad / humorismo, por otro) en la «gran evolución de la humanidad». Lo que les obliga a ampliar el marco de estudio a los géneros del discurso en general y a bucear en los trabajos de antropólogos e historiadores que se interesan por la comunicación humana. Al lado de los géneros llamados «oblicuos» o «indirectos», géneros «del entretenimiento», «sin un nexo directo con la actualidad» y que luego darán pie a los «géneros literarios» *stricto sensu*, existen géneros directos, de la vida cotidiana, o «géneros de actualidad». (Y se observará de paso cómo la dualidad de géneros remite a una primera oposición temporal –presente / pasado– que se irá complejificando con «la irrupción de la historia y la aparición del espacio público». De ellas, dará cuenta la *Retórica* de Aristóteles.) Volviendo a los «géneros directos» o «de actualidad», cabe resaltar –y destacan los dos teóricos de la literatura– el cotilleo y otros géneros del chismorreio. «Según la antropología actual, dicen los autores, el cotilleo permite a las hordas de *sapiens* establecer un grado de cohesión superior al de otras especies humanas». El interés de la observación radica en que esta permite luego a los autores relacionar esta forma diminuta de cohesión social con formas exitosas de las nuevas tecnologías –Facebook, Instagram, etc.–, cumpliendo de esta forma con su propósito de entender el arte –y la estética– como una cadena con sus eslabones –imagen bajtiniana, si las hay, como otras tantas nociones del artículo–. «Esa cadena arranca en los orígenes de las hordas de *sapiens* y continúa en el futuro. Las obras son sus eslabones y solo cobran sentido en la medida en que son momentos de esa cadena. Y el sentido de la cadena es ofrecer un dominio para la reflexión».

La contribución de Marco Kunz, «Inhibición y destabuización en la productividad de acontecimientos históricos» es sin duda alguna la que más se resiste a la clasificación al inscribirse claramente en un más allá de las categorías –literarias, históricas y hermenéuticas– tradicionales. Sin embargo, me gustaría relacionar aquí el «acontecimiento histórico» –punto de partida de «la productividad cultural»– con la categoría diminuta que constituye el cotilleo, género de la actualidad y de la cohesión social. Y por otro, con el nuevo régimen de historicidad que caracteriza nuestra época –el *présentisme*–; una vivencia que Octavio Paz asentó en su «experiencia como telespectador», lo que le llevó a experimentar el tiempo como «un continuo y saturado presente que gira sobre sí mismo sin llevarnos a ninguna parte», según recordó Guerrero.

BÉNÉDICTE VAUTHIER

Dicho esto, y volviendo a la difícil clasificación, aclaro que Kunz no habla de historia, sino de «acontecimiento histórico», categoría que, si bien «ha retornado al centro del debate desde el comienzo de su rehabilitación en los años 70», se resiste a una definición simple. De hecho, ¿no habla François Dosse de la *Renaissance de l'événement* considerándolo, según reza el subtítulo de su libro, *Un défi pour l'historien: entre sphinx et phénix* (2010)? Es más. Kunz tampoco habla del «acontecimiento histórico», sino de la «productividad cultural» al que éste puede dar pie: «El enfoque centrado en la productividad cultural considera los sucesos históricos como punto de partida, como estímulo inicial que genera la creación de obras». Finalmente, si hablar de «productividad cultural» consiste en «privilegiar la ficcionalización y la autonomización [...] del acontecimiento originario», ello no siempre significa hablar de literatura, de arte o de estética, ya que, como puntualizará Marco Kunz al finalizar la parte teórica de su artículo,

Si, por ejemplo, una novela se convierte en una obra canónica de la literatura, esto no tiene nada que ver con el acontecimiento histórico que tematiza —más aún, la mayoría de las novelas longevas no ficcionalizan sucesos reales o lo hacen sólo de manera ocasional, tangencial, y la mayoría de las novelas que se centran totalmente en un suceso histórico son insignificantes en términos de historia literaria y acogida por parte de la crítica—, sino con características intrínsecas al texto y factores del campo cultural en que se desarrolla la recepción.

En definitiva, lo que interesa a Kunz es «indagar en las causas que fomentan o frenan el proceso» de autonomización de los artistas frente al acontecimiento histórico. En este caso, se hablará de «inhibición», mientras que en el primero se hablará de «destabuización». Dos actitudes que, de forma metafórica, Marco Kunz relaciona con lo que llama «pulsión nerónica» y «complejo adorniano». La segunda actitud —vinculada con el escepticismo del filósofo alemán «ante la producción cultural después del holocausto»— parece *a priori* bastante más fácil de entender que la primera —¿morbosa?— que remite a esa «inclinación a ceder ante la espectacularidad estética del acontecimiento». Sin embargo, ésta es la que detiene la atención del investigador, quien se desplaza de la destrucción de la capital del Imperio romano al derrumbe de las Torres Gemelas, que muchos no solo vieron, sino observaron caer en bucle —¿atrapados como el espectador de Paz en un



continuo y saturado presente que gira sobre sí mismo sin llevarnos a ninguna parte?

Después de reflexionar sobre las «ambiguas» declaraciones que el compositor Karlheinz Stockhausen hizo después del 11-S, en el marco de este artículo, es ante todo la «matanza de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968» —verdadero *lieu de mémoire* en la historia de México— la que sirve al autor para ilustrar la distensión progresiva entre un determinado acontecimiento histórico y la producción cultural, es decir, el paso de la inhibición a la destabuización. Un proceso que, en su conclusión, Kunz simplifica en tres momentos. Y digo ‘simplifica’ porque, como Kunz precisa en nota al pie, su reflexión —igual que la de Peñate Rivero— se enmarca dentro de un proyecto de investigación más amplio —aún *in progress*—, que abraza las repercusiones culturales de seis acontecimientos culturales ocurridos en México y en España (1968 y 2004).

A la espera de más noticias del mismo, cierro, pues, esta presentación haciendo observar que, de momento, Kunz parece haber encontrado una respuesta a la incógnita que plantea la antes llamada ‘pulsión néronica’ en una relectura original y en clave ‘paródica’ de una de las obras más citadas de Walter Benjamin —crítico más citado también por nuestros autores<sup>8</sup>:

Los medios de comunicación aceleran la difusión e intensifican el impacto, de modo que podríamos decir, parodiando el famoso título del ensayo de Benjamin, que hoy día el acontecimiento se encuentra en la época de la (re)productibilidad mediática de su aura. Pues ésta no se origina en la —ya imposible— contemplación única del suceso original, sino en la repetición masificada de las múltiples imágenes y los relatos proliferantes que lo construyen y también lo ritualizan [...].

Para cerrar la presentación de este bloque de ‘revisión de tópicos, divisiones genéricas y jerarquías estéticas’, solo nos falta ahora volver de Lausana a Berna, para presentar brevemente los objetivos que persigue Natalia Fernández en su artículo titulado «El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría literaria de la España áurea».

<sup>8</sup> En su conclusión, Luis Beltrán Almería y Fernando Romo Feito se valen de la imagen estética de la cadena. A través de una cita de Huyssens, que le sirve de conclusión, Guerrero remite a la concepción del tiempo de Benjamin. Mientras que Adriana López-Labourdette y Valeria Wagner, también en su conclusión, proponen una relectura del concepto de historia de Benjamin, a partir de un comentario alternativo al que hace Benjamin del *Angel Novus* de Paul Klee.

BÉNÉDICTE VAUTHIER

Como recuerda de forma humorística Natalia Fernández en el *incipit* de su artículo, con palabras que parecen inscritas a caballo entre la Biblia y un cuento de hadas... «En el principio, fueron unos pocos versos incluidos en el *Arte poética* de Horacio, [unos] versos que aspiraban a aclarar un cierto aspecto de la naturaleza de la poesía». Paradójicamente, estos versos fueron entendidos ‘de mala manera’, ya que, como se sabe hoy, «las dos artes no se comparan propiamente en su dimensión formal, sino en su proyección pragmática». Lo que no fue óbice, claro es, a la fortuna horaciana.

Desbaratando las expectativas que acaba de crear en el lector, Fernández precisa luego que, en realidad, la fórmula *ut pictura poesis* –fórmula agramatical, además– tampoco es un comienzo *ex nihilo*, ya que las primeras comparaciones entre las artes visuales y la literatura echan raíces... en los griegos. Y esta vez, antes que en Platón y Aristóteles, quienes abonarán la hermandad dentro de sus poéticas miméticas, arraigan en el siglo VI a. C. en la obra de Simónides de Ceos que planteó –o *plantó*, para tratar de rivalizar con las metáforas botánicas que Fernández siembra en su artículo– el símil en términos no solo «afortunados», sino también de una radical modernidad. De hecho, él habló de «la pintura como poesía silenciosa y la poesía como pintura que habla».

La recontextualización pragmática de una fórmula malinterpretada hecha *auctoritas*, la vuelta hacia un más allá de las poéticas de Platón y Aristóteles no son las únicas vueltas de tuerca que pretende dar Fernández en su examen interartístico. En efecto, entre quienes privilegian hoy la etiqueta *intermedialidad* –para hablar, entre otros, del diálogo entre artes plásticas y artes literarias– es costumbre dar un salto de la poética de los griegos al *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* de Lessing, en el que se encuentra, como se sabe, una oposición entre las artes del tiempo y del espacio («Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers»). El grueso del trabajo de Fernández, en cambio, consiste en pasar revista a las aportaciones de seis tratadistas españoles: Fernando de Herrera, López de Pinciano, Luis Alfonso de Carvallo, Francisco Cascales, Juan de Jáuregui y, finalmente, Baltasar Gracián, escritas entre 1580 y 1648, con vistas a mostrar «cómo Clasicismo y Barroco pueden revelarse en la manera de mirar a la poesía y a su hermandad con la pintura». Además, y no era de

menos, este mismo examen venía precedido de un breve y complementario examen de lo que el parangón interartístico debe ya no a la reflexión poética, sino a la teoría del arte —entiéndase plástica— que nace en el siglo XVI «con el objetivo primario de dignificar socialmente la pintura desde presupuestos artísticos».

Estos nueve *islot*es teóricos, que se pueden alcanzar por distintos caminos —temporales, espaciales o críticos— vienen completados, en la sección *Varia*, por dos artículos.

En el primero, Juan Antonio Garrido vuelve sobre el ensayo de Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, publicado en 1976. Para empezar, hace observar que si el ensayo de Fuentes se puede insertar en una larga lista de ensayos, de carácter cervantista, los unos, de carácter quijotesco, los otros, el de Fuentes es también mucho más —entiéndase, mucho menos— que esto, ya que es, «por activa o por pasiva, un juicio histórico a España y, por explícita añadidura, a los trazos españoles en los destinos de Iberoamérica». O, como escribe Ardila unas líneas más abajo, «Fuentes comienza su ensayo sobre el *Quijote* significándose como valedor de la tesis que culpa a España de una conquista cruel y terrible». ¿Malhumorado?, ¿malherido?, Garrido Ardila considera su deber «acometer una evaluación de ese enjuiciamiento de España y de cómo determina la configuración de la lectura que Fuentes ejecuta del *Quijote*». Y después de haber mostrado la afinidad de pensamiento que existe entre algunos argumentos de Carlos Fuentes y otros de Américo Castro, la conclusión de Ardila será inapelable: «Por razón de su metodología, Fuentes no alcanza una tesis tras un análisis objetivo, sino que parte de una idea preconcebida y se sirve del *Quijote* como ejemplo que la ilustre».

En «Análisis del dossier genético de ‘La muerte bailando’», un relato recuperado de Ramón del Valle-Inclán», Adriana Abalo Gómez nos ofrece, por su parte, las primicias de las pesquisas que está realizando en el archivo de don Ramón del Valle-Inclán, del que se celebra este año un triple aniversario: el 150 de su nacimiento, el 80 de su fallecimiento y, con él, el paso inminente de su obra publicada al dominio público. En concreto, valiéndose de la *critique génétique*, metodología francesa de estudio de los borradores de trabajo de autores contemporáneos, Abalo Gómez se interesa por el proceso de escritura que se puede observar en «La muerte bailando», tesela de *El Ruedo Ibérico*, obra inacabada del escritor gallego, por motivos aún desconocidos. Después de presentar

BÉNÉDICTE VAUTHIER

algunos aspectos relevantes de la historia textual de *El Ruedo Ibérico*, Abalo Gómez nos facilita una presentación pormenorizada de las piezas que configuran el *dossier génétique* de la obra estudiada, antes de sacar unas primeras conclusiones sobre el tipo de escritura —à *processus*— que caracterizaría el *modus scribendi* del escritor.

No quiero cerrar estas líneas preliminares sin hacer constar mi agradecimiento a Esther Inniger, estudiante de la Universität Bern, por su valiosa ayuda en la maquetación del presente volumen.

Bénédicte VAUTHIER  
*Universität Bern*



## SECCIÓN MONOGRÁFICA





## La teoría de los géneros como filosofía de la historia del discurso

1. La teoría de los géneros literarios ha tenido un desarrollo como herramienta de clasificación de las obras literarias. La Biblioteca de Alejandría fue la primera en sentir la necesidad de organizar de acuerdo a alguna lógica los libros, literarios o no. Los no literarios se organizaban por disciplinas. Los literarios requerían una clasificación por géneros. Así era posible distinguir y encontrar en los anaqueles las obras de Platón, filósofo, y Platón, cómico. En lo sustancial y, pese a sus numerosas variantes, la posteridad ha seguido concibiendo la teoría de los géneros como instrumento para ordenar el caos de la producción literaria.

Esta concepción clasificatoria se asienta sobre las categorías elaboradas por la tradición. Cuando Platón en el capítulo III de *República* (386a-388a) discute los géneros que han de servir para educar a los valientes desecha, entre otros, la lamentación, el género funerario tradicional, y lo reserva a las mujeres. Se ha querido ver un principio de estructuración de los géneros literarios en la oposición *diégesis* – *mímesis*, que Platón (393a-394d) propone en ese mismo capítulo. Esta oposición ha gozado de una aceptación general incluso en la actualidad, pero es un resultado de la ontología platónica y no una verdadera teoría de los géneros. Platón acepta los géneros tradicionales griegos y los distingue según dos posibilidades enunciativas: que el poeta hable en voz propia (*diégesis*) y que finja ser otro (*mímesis*). Lo que hace tiene que ver entonces más bien, hablando en términos modernos, con la teoría de la enunciación, y su concepto de la enunciación resulta hoy mejorable. Sin embargo, la argumentación de Platón se aproxima a lo que vamos a llamar *forma estética*, como intentaremos mostrar a continuación. Su problema consiste en que Platón no puede comprender la dimensión histórico-evolutiva de la enunciación y del despliegue de los géneros del discurso.

2. Vamos a intentar proceder de otra manera, que consiste en ver la diversidad literaria como expresión de la historia del discurso, literario o no. Formular esa relación, la que se da entre diversidad e historia, nos proporcionará lo que llamamos filosofía de esa historia. La filosofía de

la historia tiene varios registros: la política, el pensamiento, la ciencia, las artes, la literatura... Todos ellos se articulan en una filosofía de la historia cultural, pero cada uno con sus aspectos específicos y ámbitos propios.

**3.** La cultura ha conocido dos grandes etapas: oralidad y escritura. Por cultura de la oralidad hay que entender la del periodo que llamamos Prehistoria. Por cultura de la escritura hay que entender el periodo que denominamos Historia o, también, Civilización. En él la cultura de la oralidad sobrevive subordinada, como cultura popular. En la era moderna, la cultura de la escritura y la cultura oral popular confluyen en la cultura de masas. Con el dualismo oralidad / escritura es imprescindible articular en su dimensión estética otro no menos complejo: seriedad / humorismo. La cultura tiene una dimensión estética, entendiendo por estética no lo ornamental, sino la huella o registro que deja la gran evolución de la humanidad en discursos y prácticas expresivas. En la dimensión estética se codifica e imprime esa gran evolución. Es el registro de la tal gran evolución. Sin él la dualidad oralidad / escritura aparece como una cuestión puramente técnica.

#### **4.** Una mirada a la filosofía de la historia

Por eso, esta línea de análisis histórico del discurso quedaría incompleta si la limitáramos al campo literario. Es preciso integrar este análisis en el marco general del despliegue de los géneros del discurso. Estos tienen una evolución acorde a la gran evolución de la humanidad. A propósito de los ilongot, una tribu filipina de cazadores-recolectores que coleccionaba cabezas humanas, la antropóloga Rosaldo estableció que su sistema de comunicación se basaba en dos niveles de géneros del discurso: directos y oblicuos<sup>1</sup>. Estos últimos eran los géneros del entretenimiento, sin un nexo directo con la actualidad. Tal distribución parece muy acertada para comunidades elementales, las de cazadores-recolectores, que se ubican en el Paleolítico. Y contiene la raíz de lo que luego van a ser los géneros de la vida cotidiana –incluidos los primarios y los culturales– frente a los géneros literarios.

<sup>1</sup> Carol Fleisher Feldman, «Metalenguaje oral», en David R. Olson & Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, trad. Gloria Vitale, Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 71-94.



4.1 El Neolítico ha de dar impulso a un grupo especial de géneros que no se pueden ubicar ni en la actualidad ni en el pasado remoto, como son los géneros de la magia, simbólico-herméticos. Aunque parece razonable pensar en un cierto animismo ya en el Paleolítico que daría pie a estos últimos géneros, conviene recordar el auge extraordinario de la magia en la Edad de los Metales, sin duda porque es una etapa en la que los peligros para la supervivencia individual se acrecientan enormemente por la aparición de un fenómeno cultural nuevo: la guerra entre naciones (las tribus establecen en esta etapa alianzas y federaciones a las que llamamos naciones, aun a sabiendas del anacronismo). Este desarrollo de la magia crea una forma tradicional de religión, el chamanismo, que en la etapa histórica pervive como brujería y creencias esotéricas. A la etapa previa a la entrada en la historia –lo que los historiadores llaman Edad de los Metales– le corresponden desarrollos de géneros como la epopeya, que se caracterizan, entre otros rasgos, por una fuerte presencia de figuras celestes y episodios mágicos. Es la edad heroica de la tradición. La epopeya tiene un carácter mítico-religioso. Los héroes son semidivinos y la acumulación de sus episodios tiene un sentido religioso (lo celeste) y nacional (la religión como elemento de cohesión identitaria).

4.2 El desarrollo de los géneros del discurso deja sus huellas en el lenguaje. En las lenguas de cazadores-recolectores no había distinción entre nombres y verbos. El verbo es una categoría que corresponde al Neolítico. El tiempo del crecimiento, principal categoría estética del Neolítico –crecimiento agrícola y crecimiento familiar–, requiere enunciados que permitan expresar procesos. En un primer momento, esos procesos no conocen todavía el tiempo y el aspecto es la principal característica verbal. El estadio más antiguo de las lenguas indoeuropeas revela la inexistencia de categorías temporales en el verbo<sup>2</sup>. En un segundo momento suele aparecer la oposición entre presente y pasado, en lenguas indoeuropeas y en otras de familias ajenas. Esto ocurre en lo que los historiadores llaman Edad de los Metales, que se caracteriza, entre otras cosas, por la preeminencia de la ganadería sobre la agricultura. La expansión ganadera, apoyada en innovaciones tecnológicas como el carro de cuatro ruedas, permitió la difusión de las lenguas indoeuropeas por

---

<sup>2</sup> Xaverio Ballester, «Tiempo al tiempo de las lenguas indoeuropeas», *Faventia*, 25, 1, 2003, pp. 125-153, en particular p. 138.

Eurasia. La oposición verbal presente / pasado tiene su correlato en la dualidad de géneros: géneros de actualidad (un chismorreio ya muy complejo y variado) y géneros de la tradición, que explican el mundo en clave familiar.

El esbozo de concepción de la filosofía de la historia y de la teoría de la cultura expuesto hasta aquí nos sirve de fundamento para abordar una teoría de los géneros del discurso.

## 5. La gran evolución de los géneros del discurso

5.1 El ensayo de Yuval Noah Harari *De animales a dioses* ha llamado la atención sobre la trascendencia que tuvo en la evolución del *homo sapiens* la aparición del más humilde de los géneros directos: el cotilleo. Según la antropología actual, el cotilleo permite a las hordas de *sapiens* establecer un grado de cohesión superior al de otras especies humanas. Y sería uno de los instrumentos clave en el éxito de esta especie frente a neandertales, denisovas u otras. En efecto, cualquiera puede comprobar la necesidad insustituible del cotilleo. Basta observar lo que ocurre en un grupo de estudiantes cuando acaba una clase. Supongamos que se trata de un grupo de primer curso de una carrera universitaria. Salvo excepciones los estudiantes no se conocen. Pero gracias al cotilleo establecerán lazos de relación y cohesión. Hoy las nuevas tecnologías explotan esa necesidad básica. El éxito de Facebook, Instagram y otras redes sociales se debe a esa necesidad imperiosa. Naturalmente el chismorreio del Paleolítico es mucho más limitado que el moderno. Las lenguas primitivas no conocen más tiempo que el presente. No son capaces de contar sino hasta tres. Todo lo demás es multitud.

5.2 El mismo impulso a la cohesión social permite a los humanos primitivos la producción de otros géneros con vocación cultural, esto es, que sitúan la cohesión social en el plano de la horda y no en el individual. Estos géneros —cosmogonía, mito-fábulas, didactismo animista, canciones— requieren una forma especial, que los distingue claramente de los géneros del chismorreio. Y, gracias a ella se convierten en un tesoro que la comunidad, la horda, debe conservar. Ese tesoro es lo que llamamos *tradición*. Son géneros tradicionales, esto es, que se transmiten oralmente de generación en generación y dotan a la comunidad de una identidad colectiva.

5.3 Otro aspecto es común tanto a las hordas paleolíticas como a las tribus de agricultores y ganaderos (Neolítico y Edad de los metales).

Consiste en que el espacio de sus géneros del discurso es un ámbito doméstico: la familia, entendida en su sentido más amplio (lo que incluye lo que los latinos llaman *gens*). Se trata de un espacio hermético, cerrado. Estos géneros constituyen el alma de sus tradiciones. Sin embargo, ese espacio se bifurca en dos mundos: el terrestre y el del subsuelo. Tal dualidad no existía entre los cazadores recolectores. Aparece con la agricultura, porque el fenómeno agrícola tiene una dimensión mágica: del mundo ciego del subsuelo brota la vida. En la Edad de los metales aparecerá una tercera dimensión: la celeste. Es la esfera de los dioses, los inmortales. Pero los tres ámbitos están profundamente unidos. Los inmortales se mezclan con los mortales. Los muertos pueden regresar al mundo de los vivos. Esas conexiones entre los tres mundos se perderán en la era histórica: los dioses ya no responden a las llamadas de los humanos y los muertos solo regresan como fantasmas en el grotesco.

5.4 Puede decirse que el Paleolítico es la edad de la revolución cognitiva, así la llama Harari<sup>3</sup>. Es la edad de los cazadores recolectores –hordas de consumidores– que desarrollan géneros directos para la convivencia: cotilleo, órdenes y peticiones, expresiones de estados de ánimo... Y también produce unos discursos indirectos para la doble tarea de entretener y educar: cosmogonía, mito-fábulas para niños, didactismo animista, canciones<sup>4</sup>. Estos géneros se fundan en una primera dimensión del simbolismo que se suele denominar animismo. En el animismo el universo gira en torno a la horda en un plano único. La luna, el sol y las estrellas lucen para la horda y la naturaleza habla a la horda.

La revolución agraria del Neolítico es un tiempo para el crecimiento y la producción. Los géneros del discurso deben expresar ese tiempo. Los discursos directos descubren elementos clave para ese desarrollo: la numeración y el pasado. Las lenguas de cazadores recolectores que conocemos no pueden contar más de tres. A partir de tres todo es cantidad. El pasado aparece en las lenguas de agricultores y ganaderos

<sup>3</sup> Yuval Noah Harari, *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*, trad. Joandomènec Ros, Barcelona, Debate, 2014.

<sup>4</sup> Para las canciones de culturas de cazadores-recolectores es esencial el gran estudio de C. M. Bowra, *Poesía y canto primitivo*, trad. Carlos Agustín, Barcelona, Antoni Bosch, 1962. Como muestra del abanico de géneros mencionados cabe recordar la recopilación de cultura bosquimana que hicieron W. H. I. Bleek & Lucy C. Lloyd, *Especímenes de folclore bosquimano*, trad. Daniela Morabito Rojas, México D.F., Sextopiso-UNAM, 2009.

con temas propios en el sistema verbal que en su etapa anterior solo conoce el aspecto. El pasado es el tiempo del subsuelo, de los muertos. También los discursos indirectos conocen un salto cualitativo: la interpretación del mundo en clave familiar que expresan la epopeya, saga, historia local y sagrada...<sup>5</sup>, cuento maravilloso, leyenda, protonovela... La magia incorpora lo demoníaco —el chamanismo y, después, la brujería—. La canción tradicional desarrolla sus líneas familiar (nanas, cortejos...) y laboral. El animismo da paso a cultos de inmortalidad, primero de ámbito subterráneo (las potencias agrícolas) y, después, celeste. Todo esto forma parte de un imaginario limitado a la tribu. Y la tribu compone una sociedad cerrada.

## 6. Géneros de transición de la oralidad a la escritura

6.1 La gran novedad del tránsito de las sociedades primitivas a las históricas consiste en la apertura de esas sociedades, que se traduce inmediatamente en la aparición de varios espacios para la comunicación. De ahí que debamos empezar por establecer unos haces de géneros según el ámbito y público al que se dirigen. En estas sociedades de transición a la historia se dan, al menos, tres espacios fundamentales: el hogar, el campo y la plaza o foro (el espacio público de intercambio, ya sea mercado o celebración, festiva o fúnebre). Ocupa cada espacio un auditorio distinto: en el foro-plaza se reúne el público adulto; en el campo, los trabajadores, asalariados o esclavos; en el hogar, la familia, en especial los niños.

Tomemos primero el hogar, la casa. Ha de acoger géneros de entretenimiento: el cuento, la leyenda, la balada y también los juegos verbales (el enigma o adivinanza y otros juegos de agilidad verbal). El concepto de cuento tiene que ser aquí amplio: el apólogo, la parábola, la fábula y otras manifestaciones particulares serían especies menores suyos. Caben en la casa los géneros sapienciales, sentencias y refranes, que deben dar continuidad al pensamiento tradicional. Hay espacio además para otro tipo: los géneros de la risa familiar (burlas, chistes, bromas...). Y, por último, otro tipo aún: los géneros de los valores familiares o, como los llama Jolles, de la herencia: la saga-epos y sus derivados.

<sup>5</sup> André Jolles, *Las formas simples*, trad. Rosemarie Kempf Titze, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

6.2 Un segundo espacio es el agrícola, el ámbito laboral. Son géneros laborales ciertas canciones y otros géneros que incorporan las tareas agrícolas (leyendas como la de Rut). Este espacio es una prolongación del familiar. Acoge el tiempo del crecimiento, que tiene dos facetas: el crecimiento laboral y el de la prole.

6.3 El tercer espacio es el público. La transición de las sociedades tradicionales a la historia es el momento de su aparición. Anteriormente no hay separación posible entre el espacio público y el familiar. Puede tener un carácter festivo o forense. En él tienen su ámbito las gestas, los encomios, el caso, la lamentación, la anécdota, la historia personal, los recuerdos y ciertas leyendas. Como puede apreciarse, este espacio es el más complejo. Sus géneros tienen una naturaleza más diversa que los del hogar. Unos, radicalmente tradicionales, contienen el pasado remoto, familiar, nacional o local. Se orientan además al entretenimiento de adultos. Así son las gestas, ciertas leyendas, los mitos y los espectáculos vinculados a las raíces nacionales y religiosas (el teatro tradicional). Estos géneros proceden del ámbito familiar, pero se prolongan en el público e incluso llegan a alcanzar su forma superior en estos espacios —como rapsodias juglarescas o como representaciones teatrales—. Otros, en cambio, se orientan a la actualidad: los encomios, historias personales, recuerdos y el caso. También las anécdotas suelen tener esa conexión con la actualidad. Por último, encontramos otros géneros marcados por una dimensión mágica: las lamentaciones (y consolaciones), los géneros de la acción de gracias (peanes, salmos-oración), los géneros místéricos y chamánicos. Revisten un carácter religioso-medicinal. Añádanse a ellos los géneros del discurso público propios del foro a que nos referiremos más abajo (cfr. §7.3.1.).

## 7. La fragmentación de los espacios discursivos

Estos espacios tienden a separarse y hacerse más complejos. En una primera etapa solo existe el espacio familiar, el del clan y la tribu en cuanto federaciones de familias. Pero más allá de la sociedad de castas, la mayor división del trabajo requiere funciones más concretas de esos géneros y sus derivados, lo que permite una mayor especialización, así como una tendencia al eclecticismo que veremos en la protonovela. Como hemos señalado, la transición del mundo tradicional al histórico supone, entre otras cosas, la fragmentación del espacio conocido, el

familiar. A partir de ese momento habrá tres espacios: familiar, laboral y público. En el mundo tradicional no cabe la distinción entre lo privado y lo público, y el espacio laboral es un apéndice del espacio único. Ese espacio único solo conoce dos conceptos: conocido (familiar) y desconocido (la selva o bosque, el desierto: cuanto resulta ajeno al espacio familiar). En el mundo histórico lo desconocido pervive como espacio para la aventura. Y el espacio conocido se fragmenta en los tres señalados: familiar, laboral y público.

7.1 El espacio familiar sufre en la etapa histórica un estrechamiento y una erosión. No es capaz de mantener puros los valores familiares en los que se asienta la tradición. Pasa de familia poliginética a monogámica. Aparecen, en consecuencia, trastornos que dan lugar a tribulaciones estéticas: el dramatismo idílico, la obscenidad, el conflicto en las costumbres... En los géneros idílico-familiares de la tradición experimentan un giro dramático. La novela pastoril lo expresa muy bien. Todavía en la Antigüedad podemos ver novela pastoril humorística (*Dafnis y Cloe*). Pero a partir de la *Diana* de Montemayor aparece una figura tradicional, la *belle dame sans merci*, que, al rechazar el amor, introduce el elemento dramático. Los cuentos tradicionales giran hacia el costumbrismo satírico —el erotismo, la crítica de los vicios— y, más tarde, la obscenidad. Pero, a pesar de estas tribulaciones, los géneros tradicionales familiares perviven en la era histórica.

7.2 El espacio laboral admite un doble tratamiento. Por un lado, sigue plenamente integrado en la esfera familiar en la era histórica. Esto ocurre con los géneros del idilio. Por otro, admite tratamientos públicos, ya sean didácticos o satíricos.

7.3 El espacio público es el que ofrece aspectos más complejos. Para empezar constituye una novedad. No hay, pues, para él, la continuidad del espacio familiar. Es un espacio mixto porque contiene géneros tradicionales (la gesta, la leyenda..., orientados al pasado remoto) y otros nuevos: los que se orientan a la creación de una imagen pública (géneros biográficos y autobiográficos) y a la actualidad (la novela). También hay géneros tradicionales orientados a la actualidad, que sufren transformaciones (el caso, la lamentación, la balada...). Son las formas mixtas (tragicómicas).

7.3.1 Un cambio radical se produce con la irrupción de la historia y la aparición del espacio público. Aristóteles vio este giro con una

clarividencia todavía hoy insuperada. En la *Retórica* (1360b 5-18) expone la nueva situación: en este tiempo —la historia— las sociedades empiezan a comprender que aspiran a la felicidad (*eudaimonía*) y que el método para alcanzarla es la prosperidad: el fomento económico y cultural. A partir de este objetivo común, Aristóteles (1358a 36-1358b 13) distingue tres grandes líneas del discurso público: los géneros del presente (epidícticos, se agotan en el elogio y la censura del otro), los géneros del pasado o forenses (judiciales) y los géneros del futuro (deliberativos, la política), que buscan mejorar la vida social por medio de reformas.

Ahora bien, Aristóteles se ha ocupado del discurso además al menos en la *Poética* y en el *Peri hermeneías*, lo que, dando un paso más, nos lleva a preguntarnos si estamos ante un auténtico sistema de los géneros que abarque sus distintas variedades.

Son dos órdenes distintos de menciones. Por un lado, el discurso (*lógos*) es lo que diferencia al humano de los demás animales, lo que lo hace humano (*Pol.* 1253a 10). Y la esencia del *lógos* es la articulación que permite afirmar de algo algo. Solo los humanos pueden hacer eso a lo que luego se llamaría predicación, susceptible de verdad o falsedad (*Peri herm.* 16a 12-18). Ese es el *lógos apophantikós*. Pero el discurso susceptible de verdad es solo una posibilidad del discurso, que es sobre todo *lógos semantikós*, significativo, y sirve a otras funciones diferentes además de a la expresión de la verdad, como el mandato, el ruego, la persuasión...<sup>6</sup> Este último es el caso del discurso retórico, necesario para el espacio público, al que nos hemos referido. Y quedan todavía los géneros poéticos, es decir, lo que hoy llamamos literatura.

¿Qué papel desempeñan en este cuadro? En la *pólis* parece que el mismo papel educativo que en la etapa previa a la historia, pero ahora público y no sólo familiar. En época helenística se entenderán como cultura, una dimensión nueva que contribuye a jerarquizar la sociedad. Pero esto en la *pólis*. ¿Y en Aristóteles?

Como se sabe, en la *Poética* se mencionan varios *éide*, esto es, géneros también pero poéticos: epopeya, tragedia, comedia y, además, a lo largo de la obra comparecen los mimos de Sofrón y Jenarco, los diálogos socráticos, los elegíacos, los ditirambos... (*Poet.* 1447b 10-15). Pero lo que los

<sup>6</sup> Una exposición particularmente clara de este asunto puede verse en Eugenio Coseriu, *Storia della filosofia del linguaggio* (Ed. italiana di Donatella di Cesare), Roma, Carocci, 2010, p. 115.

determina como poéticos es ser *mímesis*, término heredado de Platón, que Aristóteles emplea con cierta inconsistencia. Hablamos de la *mímesis* en relación con la enunciación (cfr. §1). Pero tiene también un lado ontológico, que es el decisivo: la *mímesis* consiste en que el discurso haga parecer que *es* lo que de hecho no es. Ahora bien, ¿cómo se integran los géneros poéticos con lo ya dicho? O lo que es lo mismo, ¿se puede hablar de teoría de los géneros en Aristóteles?

Parece claro que la distribución entre géneros epidícticos, forenses y deliberativos la concibe relativa a la retórica, a la que ve como *antistrofa* de la dialéctica, algo así como su complemento. A primera vista los géneros literarios quedarían fuera del sistema. Sin embargo, al tratar de los géneros retóricos, es posible encontrar unas categorías que se aplican igualmente a los poéticos, hoy literarios. Del *lógos* como término general y abarcador, pero también como lugar específico de la verdad nos hemos ocupado ya. Vale tanto para la parte argumentativa del discurso retórico como para, por ejemplo, las *gnómai* (sentencias o máximas) que aparecen en el poético. El poeta ha de construir caracteres (*éthos*, *Poet.* 1454a 16), esto es, personajes; el orador ha de perfilar el de su defendido para ganarse al jurado; el *páthos* (*Poet.* 1452b 10) es uno de los componentes de la tragedia, pero el orador ha de apelar a ese mismo *páthos* al rematar el discurso, para que este sea más efectivo. Así, *lógos*, *éthos*, *páthos* pueden considerarse en este sentido categorías transversales, susceptibles de encontrarse en los distintos géneros, poéticos o no.

El resultado sería algo así como:

*lógos*: diferencia animal / humano  
*apophantikós* / *semantikós*

filosófico y científico (*apophantikós*: verdad / falsedad)  
 retórico (*apophantikós*: la parte argumentativa, verdad / falsedad)  
*éthos* (*semantikós*, en la parte narrativa)  
*páthos* (*semantikós*, en prólogo y epílogo)

poético (*semantikós* pero mimético: finge ser lo que no es y en él se pueden encontrar rasgos éticos y patéticos).

De modo que, en conclusión, hay en Aristóteles un apunte de teoría general del discurso, que resulta de la aplicación de su ontología a lo que él encuentra en torno suyo. Pero tal apunte resulta parcial. De



hecho, Aristóteles solo se ocupa de los géneros públicos, forenses. No tiene en cuenta los géneros de la vida cotidiana, ni los de ámbito privado ni otros que se establecen en la frontera entre lo privado y lo público. Tampoco distingue entre los géneros de carácter popular y los géneros culturales. Una de las consecuencias de este planteamiento parcial –aunque imprescindible– es que los géneros poéticos queden desubicados en su propuesta.

Hay que tener en cuenta que en el siglo IV a. C. los géneros públicos son una novedad. Estos géneros aparecen con la historia y con la *pólis*. Son el fundamento de la vida pública. En cambio los géneros familiares (mejor que privados) solo le interesan al Estagirita en la medida en que han cobrado una dimensión pública. Eso es lo que ocurre con la tragedia, la comedia y la epopeya. Los demás géneros poéticos quedan en un segundo plano.

#### 8. Los géneros históricos

El periodo histórico introduce una novedad. Esa novedad es la libertad. Puede parecer un tanto abusivo hablar de libertad en sociedades como la helenística o la romana, pues tiene sus limitaciones. La hay en la *pólis* para el ciudadano, varón, libre y mayor de edad; lo mismo vale para la república romana. Y algo similar ocurre con las sociedades europeas premodernas (las sociedades de la Reforma y sus secuelas del racionalismo y el antiguo régimen). Quizá se pueda explicar este equívoco de la siguiente forma. Por libertad entendemos hoy ciertas formas como la política, religiosa... Pero las sociedades abiertas lo son porque admiten –en diversa medida– libertad de actitudes y de orientaciones. Esa libertad prepolítica –por llamarla de alguna forma– es la que las lleva a abrirse a otras comunidades mediante relaciones comerciales y culturales. Esa forma prepolítica de libertad es posible porque los mecanismos de la cultura tradicional se han relajado y tienden a diluirse. La cultura tradicional no permite asomo alguno de libertad. Lo que deben creer, lo que deben hacer y lo que deben decir sus individuos está prescrito, preestablecido.

La consecuencia de la relajación de la tradición es que se puede ser innovador. Ese es el panorama que describe Platón en *Leyes* (700-701). De repente, los poetas se han vuelto locos y mezclan estilos y géneros sin someterse al imperio de la tradición. Y el único criterio es el aplausómetro,

lo que Platón llama *teatrocracia*. Esta incipiente libertad en el dominio de los géneros del discurso permite la proliferación de varias formas de prosa, posibilitadas por la extensión de la escritura alfabética, en torno al siglo VI a. C. Estas formas están ligadas a la actualidad, diversas facetas de la cual han alcanzado un desarrollo nunca antes conocido.

8.1. Algunos pensadores fueron sensibles a los cambios: Platón, Aristófanes, Aristóteles en el mundo griego. Ya nos hemos referido a la distinción en Aristóteles de dos grandes formas del discurso: un *lógos semantikós*, que incluye preguntas, mandatos, etc., y un *lógos apophantikós*, el de la verdad. En otro ámbito y como es sabido, Aristóteles establece que el gran objetivo de las sociedades humanas es la felicidad (*eudaimonía*). Quizá debería haber añadido que ese es el objetivo de las sociedades históricas, civilizadas. Las sociedades del mundo prehistórico suelen tener un objetivo más modesto: la supervivencia. Pero las históricas se sienten más fuertes. Son sociedades abiertas. Han descubierto las ventajas del monetarismo, del comercio, de la escritura, de la vida urbana, de las leyes (antes costumbres), del consenso político... Y perciben su capacidad para el crecimiento y la renovación. En relación con ese nuevo marco cultural, Aristóteles ve la gran tríada de géneros retóricos: epidícticos, forenses y deliberativos (*Retórica*, 1358b 8–13). Serían géneros directos, frente a los poéticos, indirectos u oblicuos (cfr. §4). De hecho el concepto de mimesis sería el hallazgo platónico, luego asumido por Aristóteles, para expresar esa diferencia.

8.2 Entre los géneros directos, el que Aristóteles perciba tres ámbitos contiene una gran lección. Estas tres dimensiones del discurso en el mundo histórico se corresponden con otras tantas temporales: presente, pasado y futuro (*Rhet.* 1358b 13–20). Pero es importante notar que ya no se trata del tiempo tradicional, sino del presente, pasado y futuro de la vida política o social, es decir de la vida en la sociedad abierta. En cuanto a fines (*Rhet.* 1358b 20–29), los géneros epidícticos se ocupan del presente, mediante una dialéctica consistente en la dupla elogio y vituperio al servicio de la cohesión de la *pólis* (basta pensar en el elogio de los atenienses caídos frente a Esparta, que Pericles pronuncia en *La guerra del Peloponeso* (*Thc.* II, 35–46). Los géneros forenses enjuician –su dialéctica es acusación frente a defensa– los hechos del pasado inmediato. Los géneros deliberativos discuten un futuro que tampoco es el escatológico de la tradición, el que representaba la caída de los dioses y el final de todo.

Es el mañana, que debe ser algo mejor que el hoy. Tal concepción del tiempo permite a las lenguas del periodo histórico morfologizar su estructura verbal. El pasado se dividirá en aoristo (esto es, indefinido, el tiempo de la tradición) e imperfecto, que es un pasado marcado por el aspecto, aún vivo. Y, todavía más, las lenguas históricas suelen establecer un tiempo para el futuro, ya sea morfológico o perifrástico. Puesto que la sociedad histórica mira hacia el futuro, un futuro que deja de ser el fin del mundo.

8.3 Entre los géneros miméticos un fenómeno cobra gran importancia: la aparición de la novela, que pasa desapercibido para los estudiosos de la Antigüedad, porque es un fenómeno popular, bajo. Menos desapercibidos pasaron otros fenómenos anexos: la aparición de la sátira menipea, el interés por la prosa, etc. La novela surge como género popular, dirigido a sectores urbanos iletrados o semiletrados (parece que se leía en voz alta para un auditorio). Nos interesa porque su origen proviene de relatos desgajados de la tradición. Y, en cuanto tales, se traducen a otras lenguas y admiten una apertura a la innovación. Durante siglos la novela y sus géneros satélites —la menipea, el cuento novelado o novela corta— vivieron en la frontera de lo literario. Solo en vísperas de la Modernidad han ocupado un lugar privilegiado en la escena literaria. Hasta entonces, al relajarse la tradición, la imaginación literaria había caminado a lomos de la improvisación<sup>7</sup>. En época histórica la tradición deja paso a este nuevo fenómeno. Resulta especialmente visible en la poesía oral, pero también en otros géneros —más o menos poéticos— como las églogas, los géneros teatrales y en especial la balada y la décima<sup>8</sup>. El periodo histórico anterior a la modernidad se caracteriza por la hegemonía de unos géneros de origen tradicional y perfil tragicómico, que son hijos de la improvisación. Se ubican en un dominio en el que se entrecruzan la cultura popular y la cultura letrada. Prueba de ese cruce es el Romancero nuevo y moderno, que nos ofrece muestras de romances obra de la pluma de un autor, que luego han tenido versiones populares. Cervantes y Shakespeare se caracterizan por escribir con un gran peso de la oralidad.

<sup>7</sup> Maximiliano Traperó, «La tradición y la improvisación en la poesía oral: La décima, un nuevo género poético integrador en el mundo hispánico», *Anuario de estudios atlánticos*, 59, 2013, pp. 681-712.

<sup>8</sup> *Ibid.*

8.4 Es preciso preguntarse qué sucede con esos espacios naturales para los géneros literarios que veíamos en la transición de la oralidad a la escritura. En el mundo histórico esos espacios se diluyen. La causa de su disolución es que la cultura histórica se escinde en dos ámbitos: el de la oralidad y el de la escritura. Esos ámbitos compiten entre sí, aunque, como ya dijimos antes, los géneros tragicómicos se instalan en una zona de convivencia entre oralidad y escritura. La élite letrada ve en la cultura de la oralidad un obstáculo para el avance del conocimiento, sea arte o ciencia. En el mundo de la escritura los géneros se distancian, se autonomizan de los ámbitos que los han venido alimentando en la cultura de la oralidad. Paralelamente las estéticas serias, al perder su dimensión popular el imaginario de algunos géneros literarios, ganan terreno. Así en el dominio de los géneros didácticos. En su naturaleza originaria el didactismo es mixto: serio-cómico. En el mundo histórico vemos emerger un didactismo serio, dogmático, a costa de esa dimensión dual. Es el didactismo del tratado. Sin embargo, el ensayo recupera el carácter dual, seriocómico, originario. Baste recordar el autorretrato de Montaigne en sus *Essais* o los prólogos cervantinos a sus obras.

## 9. Los géneros del discurso en la Modernidad

9.1 La Modernidad supone un gran giro en el proceso de la civilización. Mientras que la era histórica europea se sustenta en el monoteísmo como eje de su concepción del universo, la nueva era histórica que llamamos Modernidad sustituye la idea del Dios único por la idea del ser humano. Esta es una de las claves de la nueva meta de la humanidad: la unificación de las hordas y naciones en un mismo plano cultural, el occidental. El ser humano es ahora el eje del universo. Esto significa un gran paso adelante, pero también un gran reto y un gran problema. Entre otras cosas, porque es evidente que la humanidad no ha creado el universo y, simplemente, puede que no sepa qué hacer con él. Quizá decida proseguir con lo que ha hecho el *sapiens* desde que existe: depredar el mundo (Harari). En cualquier caso, poner a la humanidad a gobernar el mundo supone desplegar un programa, un proyecto para la humanidad y para el mundo. Y esa es una tarea muy difícil, que jamás ha sido abordada y para la que no hay recetas. Tal reto y tal problemática producen unos efectos inmediatos en los géneros del discurso y en los estéticos en particular. Unos y otros, en la Modernidad, deben prepararse

para expresar esa unificación de la humanidad, que es también un proceso unificador y mixtificador de los géneros.

9.2 Los géneros del discurso moderno no guardan la jerarquía temporal que apreció en ellos Aristóteles. Los deliberativos han sido invadidos por los epidícticos (el propagandismo). Los forenses también sufren la invasión de los deliberativos y de los epidícticos. No hay una jerarquización temporal en los géneros del discurso moderno. Una de las manifestaciones de esta mixtificación genérica es la ideología. Todo fenómeno moderno se ve como cuestión de ideologías y estas, a su vez, como posiciones en una tensión bipolar izquierda / derecha. Al mismo tiempo, todo fenómeno cultural se ve sometido a otras formas de polarización: materialismo e idealismo, objetivismo y subjetivismo, formalismo y sociologismo... Tales dualismos son consecuencia –paradójica en apariencia– de una fusión: la cultura moderna es resultado de la fusión entre cultura sabia y cultura popular, entre la de la escritura (las disciplinas) y la de la oralidad (el folclore). McLuhan vio esta fusión precisamente en las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información, que él remonta a la aparición del telégrafo. Es una observación decisiva, pero ya un siglo antes de McLuhan Alexis de Tocqueville había visto el mismo fenómeno –o quizá una dimensión todavía más trascendente– en el proceso de la Modernidad a su unificación, que pasa por la tendencia imparable a la igualdad y a la libertad (de nuevo el dualismo moderno). Ambos pensadores contemplan el mismo proceso a la unificación de la humanidad, dividida en la era premoderna en razas, creencias, clases y naciones. McLuhan ve solo los aspectos técnicos. Tocqueville ve la gran dinámica histórica, que pudo apreciar en su estudio de la sociedad norteamericana.

9.3 Esta tendencia a la unificación humana tiene expresión en el mundo de la estética, que consiste en la aparición de un nuevo simbolismo. El simbolismo ha sido desde la aparición del *sapiens* la forma superior de aproximación al futuro. Cuando todavía no existe ese concepto los *sapiens* del paleolítico cifran en símbolos su lucha por la supervivencia, que es la forma más elemental de conquistar el futuro. Al hacer consciente el reto de gobernar el universo y, por tanto, de alcanzar un estadio superior de la vida humana, la humanidad ha puesto en marcha el despliegue de un nuevo simbolismo, un simbolismo realista, mundano, de escala humana. Se trata de un gran esfuerzo de acumulación de fuerzas

para la tarea planteada. En el terreno de los géneros indirectos la novela, que había aparecido como muestra de libertad tras la debilidad y descomposición de la tradición, trasciende ahora todos los géneros. Y, tras ella, el ensayo. Un didactismo moderno recorre todos los discursos literarios. Ese didactismo se funda en la forma más libre –la de la novela– para expresar la libertad y la igualdad.

#### 10. Los géneros indirectos y la forma estética

Una noción de estética ha ido apareciendo ya en estas líneas. Identificamos la dimensión estética con los géneros miméticos (§7.3.1) en Platón y Aristóteles. Podríamos añadir la visión kantiana de lo bello como aquello que gusta porque en ello reconoce el sujeto el libre juego de imaginación y entendimiento. Pero en unas y otras falta la dimensión histórica, de gran evolución, que mencionamos al principio: estética como huella de la gran evolución de la humanidad en discursos y prácticas expresivas (§3). La versión de los grandes pensadores atenienses y las que han venido después –las de Kant y otros– han apuntado en la dirección adecuada, pero han carecido de la dimensión y perspectiva histórica que solo puede alcanzar la Modernidad. Esta dimensión evolutiva permite superar el carácter abstracto con que se ha venido concibiendo la forma estética para comprender que la forma estética se identifica con el género del discurso que ofrece cada obra y cada enunciado. Esta concepción de la forma estética como género del discurso permite reconocer en cada obra literaria un momento en la travesía del espíritu de la humanidad. Esto ya lo vieron, aunque no lo desarrollaron, F. Schlegel y Novalis y lo subrayó después W. Benjamin, cuando propusieron como imagen del arte –de la estética– una cadena con sus eslabones. Esa cadena arranca en los orígenes de las hordas de *sapiens* y continúa en el futuro. Las obras son sus eslabones y solo cobran sentido en la medida en que son momentos de esa cadena. Y el sentido de la cadena es ofrecer un dominio para la reflexión<sup>9</sup>. Nuestra propuesta pretende continuar esta imagen dándole una significación concreta. No la

<sup>9</sup> Friedrich Schlegel, *Poesía y filosofía*, trad. Diego Sánchez Meca & Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994; Novalis, *La enciclopedia*, trad. Fernando Montes, Madrid, Fundamentos, 1976; Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, trad. J. F. Yvars & Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1988.

## LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS COMO FILOSOFÍA DE LA HISTORIA DEL DISCURSO

podemos exponer aquí, salvo en sus fundamentos, por comprensibles razones de espacio. Pero sí que podemos decir que nuestro concepto de la filosofía de los géneros del discurso se funda en la necesidad de la humanidad *sapiens* de apoyarse en lo que ahora llamamos cohesión social para sobrevivir y cumplir sus retos, que culminan en la tarea de unificación de la humanidad. Esa necesidad parte de los géneros más íntimos –los del cotilleo, que tanto impacto tienen en la actualidad de las redes sociales– y buscan un despliegue que cubra todas las posibilidades del espíritu humano. Y los géneros oblicuos o indirectos –esto es la forma estética del discurso– son el testimonio de esa tarea<sup>10</sup>.

Luis BELTRÁN ALMERÍA  
*Universidad de Zaragoza*

Fernando ROMO FEITO  
*Universidade de Vigo*

---

<sup>10</sup> Este artículo forma parte del proyecto de investigación GENVS, Mineco FFI2013-40833-P, del que forman parte ambos autores.





## Inhibición y destabuización en la productividad cultural de acontecimientos históricos\*

La noción de acontecimiento, repudiada durante décadas por los historiadores, ha retornado al centro del debate desde el comienzo de su rehabilitación en los años 70 y ha vuelto a despertar el interés sobre todo de la filosofía, los estudios de los medios de comunicación y las disciplinas cuyo objeto de investigación es la producción cultural en las diversas formas de expresión artística (el cine, la imagen, la literatura, etc.). Mientras que algunos trabajos se centran en la cuestión de definir qué es un acontecimiento, cómo se relaciona con la narratividad y en qué circunstancias merece llevar los epítetos *histórico* y *grande*, otros muchos se han dedicado a analizar los productos culturales (novelas, piezas de teatro, películas, etc.) que tematizan determinados sucesos del pasado, a menudo en relación con la problemática de la memoria, es decir, con una visión esencialmente retrospectiva que valora en particular la adecuación de la representación ficticia a la facticidad de los hechos y somete las obras comentadas a un examen no sólo estético, sino también ético y político.

Sin descartar por completo la aproximación hermenéutica y valorativa, el enfoque centrado en la productividad cultural considera los sucesos históricos como punto de partida, como estímulo inicial que genera la creación de obras, no como objeto central de la investigación ni como piedra de toque real para evaluar la calidad ética y estética de los productos culturales. Es decir, optamos 1º por privilegiar la ficcionalización y la autonomización en la medida en que los productos culturales se alejan y se independizan del acontecimiento originario y 2º por indagar en las causas que fomentan o frenan este proceso. Pues desde el momento en que ocurren, los sucesos atraen el interés de los creadores de ficciones al mismo tiempo que imponen límites a su aprovechamiento cultural a causa del respeto que se debe a las víctimas, de las dimensiones de la

---

\* Este artículo se redactó en el marco del proyecto de investigación *La productivité culturelle (narrative) d'événements historiques: les répercussions culturelles de six événements au Mexique et en Espagne (1968-2004)*, del *Fonds National Suisse* (Proyecto FNS Núm. 100012\_146097), que se realizó en la Universidad de Lausana bajo la dirección del profesor Marco Kunz, con la colaboración de Rachel Bornet, Salvador Girbés y Michel Schultheiss.

MARCO KUNZ

destrucción, el poder censorador de personas o instituciones implicadas, etc. Cuanto más cerca se encuentra del acontecimiento, más obligación tiene el producto cultural de afirmar y demostrar su seriedad (su compromiso, su solidaridad con las víctimas, su integridad ética y moral, su veracidad, etc.) para protegerse contra la acusación de frivolidad que pesa sobre toda creación cultural. Con la distancia temporal, espacial, cultural e individual, en cambio, se reduce la fuerza inhibitoria (tabuizadora) del acontecimiento y se libera su plena productividad cultural que ahora se puede desarrollar en direcciones antes obstaculizadas, mutiladas o prohibidas por la cercanía del suceso. Esta tensión entre inhibición y destabuización es uno de los factores principales que regulan la productividad cultural de acontecimientos históricos, por lo que propongo aquí algunas reflexiones sobre lo que mueve a los creadores a producir obras a partir de desastres y atrocidades, sobre lo que les impide dar rienda suelta a su imaginación y lo que, al contrario, les hace perder el respeto a los hechos documentados.

### Pulsión nerónica vs. complejo adorniano

Ante la atracción del horror y los tabúes que vedan su libre usufructo, el productor cultural se encuentra en un dilema entre dos fuerzas antagónicas: la pulsión nerónica y el complejo adorniano. Los biógrafos del emperador romano acusaron a Nerón de haber provocado una catástrofe, el incendio de la capital del Imperio, y de haber contemplado desde una torre la destrucción que causaban las llamas sin conmoverse por el sufrimiento de las víctimas; al contrario, fascinado por la belleza del espectáculo, lo usó como escenario en el que cantó, vestido de su disfraz de actor, un poema suyo sobre la conquista de Troya<sup>1</sup>. Más aún, según Dion Casio (*Historia romana*, 62, 16), lo que motivó al pirómano fue el deseo de observar con sus ojos de artista algo semejante a lo que pudo haber visto Príamo cuando ardía Troya. Llamo pues *pulsión nerónica* la inclinación a ceder ante la espectacularidad estética del acontecimiento y usarlo como fuente de inspiración para el propio trabajo creativo.

<sup>1</sup> Cfr. Suetonio, *De Vita Caesarum*, liber VI, Nero, 38.

Es a esta pulsión nerónica que parece haber sucumbido, desde la pasividad del espectador, el compositor alemán Karlheinz Stockhausen cuando provocó un escándalo al calificar los atentados del 11-S en Nueva York como la mayor obra de arte posible<sup>2</sup>. Se trata de un caso raro de un embeleso esteticista incondicional ante la hecatombe, pues normalmente la producción cultural postcatastrófica es contrarrestada y frenada por lo que denomino el *complejo adorniano*, es decir, los remordimientos de conciencia de quien se siente culpable al aprovechar como materia prima de su creación o como fuente de un placer contemplativo un suceso que causó inmenso dolor y muerte masiva. En un célebre ensayo de 1951 titulado «Kulturkritik und Gesellschaft» (Crítica de la cultura y sociedad), el filósofo Theodor W. Adorno formuló por primera vez su actitud escéptica ante la producción cultural después del holocausto: «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch»<sup>3</sup> (escribir un poema después de Auschwitz es bárbaro). Matizada, aunque nunca desmentida, en textos posteriores, esta polémica frase de Adorno debe leerse, más que como una prohibición, como una advertencia acerca de la alta responsabilidad ética del creador que se enfrenta a los horrores de nuestro mundo. Sin embargo, el complejo adorniano, con su inherente descalificación de la poesía y otras formas de expresión artística, posee un poder inhibitorio considerable, que sólo lentamente se va debilitando en la medida en que crece la distancia entre el suceso y el acto de producción cultural que se funda en él.

Bien mirado, lo más aberrante del comentario de Stockhausen sobre el 11-S fue la comparación con el lado creativo de la obra de arte al hablar de los terroristas como si hubieran sido músicos que durante mucho tiempo habían ensayado para finalmente inmolarsen en un apoteósico

<sup>2</sup> En una entrevista, una semana después de los atentados del 11-S, Stockhausen dijo literalmente: «Also – was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle ihr Gehirn umstellen – das größtmögliche Kunstwerk, was es je gegeben hat, dass also Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nie träumen könnten, dass Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch für ein Konzert und dann sterben. Das ist das größte Kunstwerk, was es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Stellen sie sich das doch vor, was da passiert ist, das sind Leute, die sind so konzentriert auf das, auf die eine Aufführung und dann werden 5000 Leute in die Auferstehung gejagt in einem Moment. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts als Komponisten [...]» (Schweinfurter Informationsnetz, «Tonbandabschrift Pressekonferenz Karlheinz Stockhausen», <http://www.swin.de/kuku/kammchor/stockhausenPK.htm> [12-11-2014]).

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, «Kulturkritik und Gesellschaft», en Petra Kiedaisch (ed.), *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1995, pp. 27-49, p. 49.

MARCO KUNZ

concierto suicida, llevando a la muerte –literalmente dijo ‘resurrección’ (*Auferstehung*)– a los 5000 ‘espectadores’ del ‘concierto’: las connotaciones positivas de la noción de obra de arte, la admiración que generalmente suscita y la fama de genio atribuido al artista nos chocan al ser evocadas en el contexto de un atentado que causó tantos muertos, ya que con el prestigio que ennoblece el arte parecen justificar la masacre en nombre del resultado estético. Sin embargo, si lo miramos desde el lado de la recepción del acontecimiento (y de hecho, Stockhausen habló ante todo como espectador y dejando claro que fue un crimen porque el público no sabía que iba a haber un espectáculo<sup>4</sup>), es probable que el compositor haya sentido cierta envidia al ver el impacto que tuvo el 11-S sobre una audiencia multitudinaria, algo que ninguna obra de arte nunca ha sido capaz de lograr: el canto de Nerón no pudo competir con el horror causado por el incendio de Roma y la catástrofe no le ayudó a eternizar su obra poética, y ninguna película, novela u ópera podrán nunca emocionar tanto a los espectadores y grabarse tan profundamente en su memoria y hasta en su subconsciente como las imágenes tantas veces repetidas de las Torres Gemelas que se derrumban y de los hombres desesperados que se lanzan al vacío. «Das könnte ich nicht»<sup>5</sup>, dijo Stockhausen admitiendo su impotencia de mero compositor: «Dagegen sind wir gar nichts als Komponisten»<sup>6</sup>.

Sería igualmente hipócrita pretender que la fascinación por estas imágenes no es *también* una experiencia estética como lo sería negar todo valor de los productos culturales para contribuir al trabajo del duelo (*Trauerarbeit*) después de catástrofes y otros sucesos terribles. Ahora bien, el efecto principal de la contemplación de las imágenes documentales del 11-S no es en absoluto catártico sino, al contrario, traumatizador, por lo que superar este traumatismo, por un lado, y, por otro, liberar la fascinación de la mala conciencia es una tarea que se propone cumplir la producción cultural que sustituye el suceso real por su ficcionalización, su alegoría y/o su simulacro. La cultura nos permite sublimar el acontecimiento, p. ej. viendo una película o leyendo una

<sup>4</sup> En la entrevista citada, Stockhausen dijo: «Das Verbrechen ist es deshalb, das wissen Sie ja, weil die Menschen nicht einverstanden waren, die sind nicht in das ‘Konzert’ gekommen. Das ist klar. Und es hat auch niemand angekündigt, ihr könntet dabei drauf gehen».

<sup>5</sup> Traducción mía: «Yo no podría [hacer/lograr] esto».

<sup>6</sup> Traducción mía: «En comparación con esto, los compositores no somos absolutamente nada».

novela con la tranquilizadora certidumbre de que éstas no costaron la vida a nadie (y quizás olvidando, o relegando a una zona remota de nuestra conciencia, que esta película o novela no existirían sin la muerte de miles de víctimas en los hechos que les sirvieron de modelo y razón de ser).

La reacción de Stockhausen, pese a la aberración de su formulación, revela una verdad que admiten también algunos de los que lo critican explícitamente, como lo hace Martin Seel al reconocer que la visión del derrumbe de las Torres Gemelas fue *también* un acontecimiento estético, como pasa hoy día con muchos sucesos declarados históricos casi al mismo tiempo que suceden:

Viele der heutigen geschichtlichen und kulturellen Ereignisse sind *zugleich* ästhetische Ereignisse, einfach deshalb, weil sie durch die Inszenierung und Übermittlung der Medien von vornherein auf eine spezifische Weise öffentlich erscheinen. Darum haben politische und sportliche Großereignisse, wenn sie denn echte Ereignisse sind, also den Rahmen des Erwartbaren nachhaltig sprengen, immer einen ästhetischen Charakter<sup>7</sup>.

Explica Seel que debe tratarse de procesos cuya compleja presencia sensual hace patente el potencial de un presente igualmente complejo: tales acontecimientos estéticos no sólo generan un presente alterado, temporalmente desequilibrado, sino que simultáneamente dan testimonio de él, haciéndolo visible públicamente. El acontecimiento histórico en sí, pese a la indudable calidad estética que posee en cuanto fenómeno perceptible, dista mucho de ser una obra de arte o, en términos menos altisonantes, un producto cultural. Pero si nos llega transmitido en su puesta en escena mediática, lo que normalmente implica una selección de imágenes, una narrativización, una dramaturgia, o sea, una estetización inevitable, ya no reaccionamos a una vivencia directa, sino a un suceso presentado como espectáculo (p. ej. televisivo). Y las imágenes del 11-S,

<sup>7</sup> Traducción mía: «Muchos de los acontecimientos históricos y culturales de hoy son *al mismo tiempo* acontecimientos estéticos, por la simple razón que, desde el principio, aparecen públicamente de una manera específica a causa de su puesta en escena y transmisión por los medios de comunicación. Por eso los grandes acontecimientos políticos y deportivos, si realmente se trata de auténticos acontecimientos, es decir, si rompen de un modo sostenible el marco de lo previsible, tienen siempre un carácter estético» (Martin Seel, «Ereignis. Eine kleine Phänomenologie», en Nikolaus Müller-Schöll (ed.), *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporie*, Bielefeld, Transcript, 2003, pp. 37-47, p. 43).

MARCO KUNZ

observa Seel, no sólo ilustraron el derrumbe de los rascacielos neoyorquinos y, con ellos, de una parte del orden mundial, sino también el ocaso de nuestro orden de imágenes del mundo<sup>8</sup>. Las múltiples perspectivas sobre las Torres Gemelas, la insistente repetición de las mismas tomas, la falta de imágenes de los actantes principales, la ausencia, durante horas, de una trama mínimamente estructurada, todo eso se oponía a la dramaturgia mediática habitual, haciendo manifiestos el descontrol y el desconcierto:

diese Inszenierung bildete unter dem Druck der Situation Formen aus, die die bisherigen kinematographischen und literarischen Erfindungen sprengten. Wer hinsah, konnte sehen, wie die Macht des Wirklichen die Ordnungen ihrer Darstellung und Vorstellung außer Kraft setzte. Der Einbruch des Unerwarteten vollzog sich als ein Bruch mit der erwartbaren medialen Präsentation<sup>9</sup>.

¿No podría ser la producción cultural desencadenada por el 11-S una tentativa de reconstituir ese orden destruido, o buscando nuevas formas de representación de ese acontecimiento que rompió el marco de lo habitual (es decir, de innovar las artes de la ficción para responder de manera adecuada a la insólita provocación del suceso), o, al contrario, tratando de reintegrar lo descomunal en el marco de los esquemas representativos habituales (i.e. de normalizar el acontecimiento estético y narrativamente recurriendo a los procedimientos conocidos, por ejemplo, del cine y la literatura)?

Más aún, la fascinación estética —y la obcecación ética— de Stockhausen ante el 11-S se debe quizás a la intuición de que, como escribió Marcel Proust, «certaines réalités transcendantes émettent autour d'elles des rayons auxquels la foule est sensible»<sup>10</sup>, es decir, que tienen una fuerza de irradiación que llega al gran público con una intensidad de que la obra artística no es capaz, motivo por el que el artista y el intelectual pueden llegar a envidiar «la perception par le peuple de cette 'aura' qui entoure les grands événements et qui peut être visible à des centaines de kilomètres»<sup>11</sup>. Y el aura es precisamente lo que, según Walter Benjamin, la obra de arte perdió

<sup>8</sup> Martin Seel, *op. cit.*, p. 44.

<sup>9</sup> Traducción mía: «esta puesta en escena creó, bajo la presión de la situación, formas que rompieron con las invenciones cinematográficas y literarias anteriores. Quien lo miró bien pudo ver cómo el poder de lo real invalidó los órdenes de su representación e imaginación. La irrupción de lo inesperado se llevó a cabo como una ruptura con la presentación medial esperable». *Ibid.*

<sup>10</sup> Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, París, Gallimard, 1994, p. 22.

<sup>11</sup> *Ibid.*

en la época de su reproductibilidad técnica: ésta destruye la unicidad y autenticidad del original, pues al alejar al contemplador del *hic et nunc* de la obra de arte («das Hier und Jetzt des Kunstwerks»)<sup>12</sup>, condición imprescindible para que tenga un aura<sup>13</sup>, la reproducción priva la obra de su existencia única en el lugar donde se encuentra el original («sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet»)<sup>14</sup>, y al acercar la reproducción a la situación del receptor actualiza lo reproducido separándolo de la tradición, lo que significa la emancipación de la obra de arte de su nexo parasitario con una ritualidad<sup>15</sup>, pero al mismo tiempo les quita los fundamentos a su testimonio histórico y a su autoridad<sup>16</sup>.

El gran acontecimiento histórico, a su vez, también está estrechamente ligado al lugar y momento en que se produce, pero no tiene ninguna permanencia física, el original es efímero y sólo deja escombros, ruinas, recuerdos: su aura debe de estar en otro sitio. Podemos ver un cuadro en el museo que lo posee, pero si visitamos el campo de batalla *post factum* ya no vemos la contienda, sino a lo sumo, si llegamos poco después, algunos cadáveres y los estragos de las bombas o, si la distancia temporal es más grande, algún monumento que conmemora los hechos sangrientos, o nada en absoluto en la mayoría de los casos. Y si excepcionalmente nos toca vivir el acontecimiento en su inmediatez e *in situ*, es muy poco probable que lo podamos contemplar con la concentración y la quietud que exigiría una obra de arte para desplegar todo su potencial estético y significativo y permitir una catarsis. Vivido en el momento de acaecer, el acontecimiento es un desastre o un frenesí, obliga o invita a la participación en cuerpo y alma, pero la cercanía no ofrece las condiciones para poder mirarlo con la distancia necesaria para percibir su aura como «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag» (la aparición irreplicable de una lejanía, cuan cerca que esté).

<sup>12</sup> Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», en *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, pp. 136-169, p. 139.

<sup>13</sup> Benjamin define el aura como «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag» (*op. cit.*, p. 142), y la considera como inseparable de la ubicación concreta, en el espacio y el tiempo, de un original único: «Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr» (p. 152).

<sup>14</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 139.

<sup>15</sup> «[...] die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal von seinem parasitären Dasein am Ritual» (Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 144).

<sup>16</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 140.

MARCO KUNZ

Sin embargo, pese a la irremediable ausencia del acontecimiento pretérito, éste tiene un aura perceptible incluso desde muy lejos, y eso porque el acontecimiento en cuanto fenómeno trascendente se está haciendo y va creciendo en la mediatez y en la mediatización, y su aura no disminuye con la masificación de la recepción, sino todo lo contrario, aumenta en la medida en que la noticia alcanza a cada vez más personas capaces de percibirla. Los medios de comunicación aceleran la difusión e intensifican el impacto, de modo que podríamos decir, parodiando el famoso título del ensayo de Benjamin, que hoy día el acontecimiento se encuentra en la época de la (re)productibilidad mediática de su aura. Pues ésta no se origina en la —ya imposible— contemplación única del suceso original, sino en la repetición masificada de las múltiples imágenes y los relatos proliferantes que lo construyen y también lo ritualizan al insertarlo, por ejemplo, en solemnes ceremonias conmemorativas, en actos colectivos de solidarización empática con víctimas o héroes, o en monumentos erigidos tanto en los mismos *lieux de mémoire* que fueron los escenarios de los sucesos históricos como en otros sitios dentro del territorio para el que el acontecimiento es relevante. Adhiriéndose al acontecimiento, los productos culturales aspiran a participar del aura de la que ellos están despojados, y al mismo tiempo regresan a su parasitismo respecto a un rito, ya no religioso en el sentido estricto del término, pero sí fundador, legitimador, cohesionador, perpetuador y/o identitario de una colectividad que deriva su autodefinición, entre otros factores, de los hitos históricos de su pasado.

La recepción del acontecimiento y la del producto cultural obedecen a leyes e influencias totalmente diferentes, ya que los dos pertenecen a historias distintas, el primero a la de los sucesos que conforman la sociedad (la política, la economía) y el segundo a la de la creación cultural. El balance valorativo, siempre provisional, de la suma de todos esos encuentros entre un producto cultural y sus receptores es lo que decide tanto sobre la posición de la 'obra' en la historia de la cultura en general y de su género en particular, como sobre su prestigio en la jerarquía (el canon) de los valores culturales. Si, por ejemplo, una novela se convierte en una obra canónica de la literatura, esto no tiene nada que ver con el acontecimiento histórico que tematiza —más aún, la mayoría de las novelas longevas no ficcionalizan sucesos reales o lo hacen sólo de manera ocasional, tangencial, y la mayoría de las novelas que se centran totalmente



en un suceso histórico son insignificantes en términos de historia literaria y acogida por parte de la crítica—, sino con características intrínsecas al texto y factores del campo cultural en que se desarrolla la recepción.

### **Tlatelolco, México D.F., 1968: tres ejemplos de destabuización**

Tomemos como ejemplo la literatura escrita sobre la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968 en que el ejército mexicano mató a un indeterminado número (entre unos cuarenta y varios centenares) de manifestantes en la Plaza de las Tres Culturas. Este acontecimiento representa un auténtico hito en la historia nacional de México: un *lieu de mémoire* casi sacralizado (sobre todo en la oposición de izquierdas), un año mítico (la primavera de Praga, el mayo francés, etc.), y una serie de aspectos todavía desconocidos, de misterios no resueltos. Tlatelolco 68 posee, por consiguiente, un poder inhibitorio longevo que, sin embargo, casi medio siglo después ha perdido gran parte de su fuerza tabuizadora: para las nuevas generaciones representa la memoria de sus padres y abuelos, el México del siglo XXI ya no es dominado de la misma forma por el PRI que en 1968, y los muertos de la matanza quedan eclipsados por las mucho más numerosas víctimas que causan la narcoviolenia actual y su represión por el Estado.

En la primera etapa en que el acontecimiento «Masacre de Tlatelolco 1968» empezó a desplegar su productividad cultural, la censura impedía hablar abiertamente del tema y obligaba a los escritores a formular sus críticas de manera indirecta, oblicua: Carlos Fuentes, por ejemplo, ambienta su pieza teatral *Todos los gatos son pardos* (1970), en la época de la conquista de México y enfrenta en el escenario a Moctezuma y Hernán Cortés, pero en la escena final los personajes del siglo XVI se convierten en mexicanos del presente —aparece un joven «vestido como estudiante universitario; sube por la rampa; los GRANADEROS y los POLICÍAS disparan contra él; el joven cae muerto a los pies de MOCTEZUMA y CORTÉS»<sup>17</sup>—, para así establecer una larga genealogía de lo ocurrido en 1968. Al mismo tiempo, en vista al futuro el acontecimiento

<sup>17</sup> Carlos Fuentes, *Todos los gatos son pardos*, México D.F., Siglo XXI, 1978, 8ª ed., p. 187.

MARCO KUNZ

«Masacre de Tlatelolco» funcionaba como experiencia iniciática para una buena parte de la posterior oposición al gobierno del PRI que marcó la lenta transición hacia un México diferente: durante décadas predominaban la literatura de testimonio (v. gr. Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*) y sobre todo las obras de ficción, a menudo escritas por participantes y/o testigos de las manifestaciones del 68, que representaban los hechos con cada vez más libertad, pero lo hacían de una manera seria, respetuosa y hasta patética, con ánimo de conmemorar, elucidar y denunciar, por un lado, y por otro con la intención de destacar la relevancia del acontecimiento como momento fundador de una especie de espíritu generacional.

Al observar la evolución de la productividad cultural a partir del acontecimiento, se puede constatar que paulatinamente se debilitan las barreras protectoras que impiden tratamientos irreverentes —o que podrían ser comprendidos como tales— y el acontecimiento histórico, antes objeto de relatos realistas, documentales, autobiográficos, etc., se convierte en un motivo ficticio cuyo uso queda cada vez menos obstaculizado por tabúes políticos y/o escrúpulos éticos. Una de las formas más frecuentes de aprovechar el potencial narrativo de un acontecimiento en una ficcionalización libre es lo que podríamos llamar la *thrillerización*, que usa el suceso, y también el interés existente por todo lo que se relaciona con él, como pretexto y contexto a fin de construir un relato con alto *suspense*, mucha acción, conspiraciones y traiciones, en que se combaten potencias enemistadas en una lucha por el poder en la que el suceso histórico desempeña la función de impulsor y motor de la trama. Siendo este tipo de *thriller* un género de la cultura de masas con notable potencial de ser un éxito de venta, tanto en la novela como en el cine, la tentación de *thrillerizar* un acontecimiento no puede ser contrarrestada infinitamente por prohibiciones tácitas y reparos morales.

La fuerza inhibitoria del 68 mexicano, dada la importancia extraordinaria atribuida al suceso, empezó a flaquear solo décadas después. Aunque ciertas especulaciones sobre responsabilidades silenciadas y ocultaciones intencionadas circulaban desde el principio, la masacre de la Plaza de la Tres Culturas tardó mucho en servir de tema para un *thriller*. *La CIA en Tlatelolco* (2007), de Manuel Calleros Pavón, representa un intento, por cierto poco logrado, de especular sobre los intereses secretos de Estados Unidos como causa posible de los hechos acaecidos el 2 de octubre de

1968. El protagonista de esta novela, Howard Hoffman, un negro estadounidense curtido en diversos conflictos bélicos, es un agente de la CIA (pero también vende informaciones a la KGB) que llega al Distrito Federal con la orden de provocar un enfrentamiento entre los estudiantes y el ejército mexicano para impedir así una temida revolución comunista y evitar que México se convierta en un segundo Vietnam —el acontecimiento se integra pues en el marco geopolítico de la Guerra Fría: el plan de la CIA se denomina, como reminiscencia irónica de acciones semejantes, «Operación Mexican Freedom»—, lo que Hoffman consigue con la ayuda de Robert Sanchez (¡sic!), un latino californiano de la misma agencia. Mientras que con referencias exactas al espacio y la cronología de los sucesos históricos reales se simula un anclaje en lo factual, el autor afirma en una nota paratextual el carácter totalmente inventado de la trama —«Todas las situaciones de esta novela son imaginarias, y cualquier relación con la verdad debe considerarse accidental. Todo es ficticio, excepto la masacre del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, ciudad de México»<sup>18</sup>—, y de hecho, *La CIA en Tlatelolco* revela ser un poco hábil producto literario, fabricado mediante la combinación de procedimientos y estereotipos del género ‘thriller de agentes’ y destinado a un público no primordialmente mexicano, que gracias al distanciamiento temporal (39 años) y espacial (la novela salió en Argentina) pudo permitirse libertades que una mayor cercanía habría dificultado o censurado, aunque sin que la fórmula narrativa tuviera éxito en este caso (el libro fue publicado por una editorial de escasa difusión y no tuvo ninguna resonancia crítica). Por cierto, este fracaso estético y comercial no resulta sorprendente: al contrario, muchas novelas sobre acontecimientos históricos recientes son tentativas de autores noveles de beneficiarse de una receta narrativa de probada eficacia tanto como de la celebridad del suceso, a menudo con poco talento y un mínimo de originalidad. En ellos, deseos de debutar en la literatura, la pulsión nerónica vence más fácilmente el freno que les impone el complejo adorniano.

La falta de prestigio del medio mismo puede ser un impedimento para tratar de acontecimientos importantes. Así ha sido necesaria la emancipación de la novela gráfica, hoy día salida del ámbito de los mal reputados *cómic*s, para que sea admisible contar con viñetas dibujadas hechos graves,

<sup>18</sup> Manuel Calleros Pavón, *La CIA en Tlatelolco*, Buenos Aires, Deauno, 2007, p. 6.

MARCO KUNZ

sangrientos, trágicos, reales. A esto se añade un tratamiento libérrimo del tema de Tlatelolco en *Operación Bolívar* (1999) de Edgar Clément, pues éste desconecta casi totalmente los sucesos ficticios de su contexto histórico, pero conserva la estructura del núcleo central del acontecimiento y establece interesantes nexos mediante una intertextualidad iconográfica y mediática. A primera vista, *Operación Bolívar* no tiene nada que ver con el movimiento estudiantil de 68, pues se cuenta la historia de un cazador de ángeles en un México de fantasía en que de los huesos molidos de los ángeles se fabrica la droga más poderosa, con ganancias exorbitantes que seducen al arcángel Miguel a traicionar a los seres celestiales convocándolos a una reunión en la Plaza de las Tres Culturas, donde son masacrados por los tiradores del ejército<sup>19</sup>. Ahora bien, numerosos detalles, aparte del lugar mismo, remiten claramente a la matanza de 1968: p. ej., el disparo de unas bengalas es la señal para el ataque desde helicópteros, las palabras *Olimpia* y *olímpico* de los agresores se oponen al eslogan *¡Venceremos!* de los agredidos, se reproducen titulares de la prensa mexicana (p. ej. «Noche de horror en Tlatelolco», «Acibillaron a dos granaderos», etc.), y reconocemos fragmentos de famosos cuadros contra la violencia política, como *El dos de mayo* de Goya y *Guernica* de Pablo Picasso. De esta manera el episodio no sólo se calca sobre el modelo de la matanza de Tlatelolco, sino que amplía la dimensión significativa de ésta concediéndole un valor representativo – los manifestantes angelizados equivalen al pueblo masacrado en otros conflictos, como la sublevación anti-napoleónica madrileña de 1808 y la guerra civil española de 1936-1939– al mismo tiempo que lo actualiza por la asociación con la narcoviolencia, mal pandémico en el México actual que no tenía la misma importancia en los años 60.

Un cuento del joven autor coahuilense Carlos Velázquez, incluido en su libro *La Biblia vaquera* (2008), ilustra desde su título extravagante la distancia que separa el original (el acontecimiento, o mejor dicho la fórmula básica de su narración) de su enésima versión a principios del siglo XXI: «Reissue del facsímil original de la contraportada de una remasterizada Country Bible»<sup>20</sup>. Se presenta pues como una reedición en forma y/o formato nuevo (*reissue*) de una reproducción fotomecánica (*facsímil*)

<sup>19</sup> Edgar Clément, *Operación Bolívar*, México D.F., Ediciones del Castor, 1999; el episodio de la matanza de ángeles se encuentra en las páginas 110-119.

<sup>20</sup> Carlos Velázquez, «Reissue del facsímil original de la contraportada de una remasterizada Country Bible», en *La Biblia vaquera*, México D.F., Sexto Piso, 2011, pp. 39-46.

paradójicamente *original* (nótese que no es la originalidad del texto reproducido, sino de la primera reproducción) del paratexto editorial impreso en el reverso (*contraportada*, o sea, un texto secundario y no autógrafo) de una obra *remasterizada*, es decir, que ha sido sometida a un proceso técnico digital para mejorar la calidad a partir de una versión anterior, llamada *Country Bible*, traducción al inglés de la *Biblia vaquera*, que a su vez constituye una mezcla del *Libro vaquero* con la Escritura Sagrada, la Biblia, que equivale al relato original del acontecimiento, mientras que el resto del título se refiere a las múltiples etapas por las que aquél ha tenido que pasar para convertirse en el cuento de Carlos Velázquez, a través de un proceso de traducción, hibridación, comentario, inversión y reproducción con medios diferentes.

El acontecimiento en que se inspira sobre todo la parte B del cuento, titulada «Sunny Side Up», es la matanza de Tlatelolco, suceso que constituía un hito histórico en la vida de toda una generación (si no de varias generaciones) de escritores, artistas e intelectuales mexicanos, con una impronta muy fuerte en la cultura del país, pero del que un escritor nacido en el norte diez años después se siente ya muy lejano: el México post-68, con sus nostalgias, reivindicaciones y rencores, ya no es el México norteno posmoderno de Velázquez, su generación ya no se ve como un eslabón en la genealogía tlatelolca. Objeto de ritos de conmemoración, con su lugar de la memoria (y su monumento) en la Plaza de las Tres Culturas, la masacre de Tlatelolco no ocupa para Velázquez una posición central, sino periférica en su visión del país —su centro no es el D.F., sino el norte, o sea, la zona que desde la capital es vista como periferia— y la comprensión de su historia: la reescritura irreverente del suceso marca este alejamiento cometiendo el sacrilegio de la profanación.

De la historia original —esa especie de «Biblia» política de la generación del 68— se mantiene en el cuento el cronotopo Tlatelolco-1968 y la estructura básica, el *relato nuclear*: después de una serie de marchas de protesta, se produce un enfrentamiento de los manifestantes con el ejército que termina en una masacre. Ahora bien, todos estos elementos se ven alterados y contaminados por el presente y las referencias culturales contemporáneas del autor. Así, p. ej., se dice explícitamente que estamos, por un lado, en el sexenio del gobierno de Díaz Ordaz (1964-1970), poco antes de los Juegos Olímpicos de 1968, se mencionan Tlatelolco y la Plaza de las Tres Culturas, como también la fecha de la matanza, el 2 de octubre,

MARCO KUNZ

y se habla de la participación de un Batallón Olimpia, datos que permiten la identificación inequívoca del suceso histórico. Pero, por otro lado, la protagonista es una joven despachadora de pollos fritos en una cadena de *fast food*, que en su tiempo libre se dedica a quemar CDs pirateados de cantantes como Alejandra Guzmán (★1968) o Paulina Rubio (★1971) que empezaron sus carreras mucho después del 68, y además existen ordenadores de tipo PC y teléfonos móviles. Mediante el anacronismo sistemático, Carlos Velázquez fusiona la cultura y tecnología de su propia época con el pasado en que ocurrió la masacre de Tlatelolco, cuyo relato representa la transgresión principal, pues se invierte la relación entre víctimas y victimarios. Los que se enfrentan a los soldados en este cuento no son estudiantes, sino los vendedores del mercado negro de Tepito, un barrio bravo del centro de Ciudad de México, que vencen a los granaderos mal preparados para defenderse:

Su [de los soldados] armamento eran pistolitas de agua en comparación con las de sus oponentes. Después de la masacre se desató una carnicería sin descanso en contra de los sobrevivientes, quienes huían y se ocultaban en los departamentos de Tlatelolco y circunvalaciones. Fue inútil, los comerciantes buscaron hasta debajo del último boleto de metro y centenares fueron capturados, algunos recibieron torturas y otros más desaparecieron<sup>21</sup>.

Del gobierno con mano de hierro hemos pasado a la ingobernabilidad de un país cuyas capas populares no respetan a las autoridades y les oponen una resistencia violenta cada vez que intentan aplicar la Ley. Aunque ambientada en 1968, la masacre se produce bajo las condiciones del sexenio de Felipe Calderón (2006-2012), cuando fue redactado el texto: el crimen organizado dispone de mejor armamento que las fuerzas de seguridad y comete las violaciones de los derechos humanos (secuestros, torturas, desapariciones) que en otras épocas habían sido monopolio del Estado, provocando la indignación de la sociedad por razones diametralmente opuestas a las que motivaron las acusaciones contra el Gobierno en el 68: «La sociedad estaba ofendidísima: cómo era posible que el presidente mandara a los soldados, sin preparación, sin armamento, a combatir con los cabrones de los comerciantes tepiteños»<sup>22</sup>. En su reescritura del

<sup>21</sup> Carlos Velázquez, *op. cit.*, p. 43.

<sup>22</sup> Carlos Velázquez, *op. cit.*, p. 44.

acontecimiento, Velázquez victimiza jocosamente a los victimarios de Tlatelolco, pero no con una intención revisionista respecto al pasado, pues mediante la anacronización del cronotopo original no sólo el 68 se contagia del siglo XXI, sino también se reinscribe la violencia del pasado en el contexto del presente. El cuento no es un comentario ni un análisis del 68 histórico, sino más bien una actualización —o una remasterización— lúdico-paródica del relato nuclear tlatelolco, y al mismo tiempo una demostración de la longevidad de la productividad cultural que sigue conservando este acontecimiento incluso para una generación que se siente ya tan ajena a él, pero que continúa, con estéticas y funciones nuevas, la larga cadena de representaciones y transformaciones a que alude el título y que se describe en el cuento mismo:

Aquello fue el infierno de una herida que precedió a los Juegos Olímpicos de 1968 y permanece abierta en la memoria del país hasta el presente. En las décadas subsiguientes la matanza inspiraría innumerables canciones, novelas, movimientos, películas, etc. Erigirían monumentos, estatuas, monolitos, plazas, paseos, en honor de los caídos<sup>23</sup>.

El relato de Carlos Velázquez también se inserta en esta misma serie de productos culturales y a la vez la ironiza quitándole al acontecimiento el pathos y el monumentalismo. La distancia temporal, espacial y cultural entre éste y el autor se ha hecho tan grande que es necesario recurrir al anacronismo, la irreverencia, la transgresión del tabú, para acercar el suceso al presente del escritor y así hacer posible un nuevo avatar, la enésima concreción del relato nuclear, con otras palabras: un «reissue del facsímil original de la contraportada de un remasterizado Tlatelolco 1968».

## Conclusión

Alejado de su contexto original, el acontecimiento se va convirtiendo en pretexto: de suceso histórico se transforma en un motivo cultural, de constituir el centro supuestamente factual del interés pasa a ser un escenario en el que se representan peripecias ficticias. Por consiguiente, la relación entre el producto cultural y la Historia va perdiendo relevancia

---

<sup>23</sup> Carlos Velázquez, *op. cit.*, p. 43.

MARCO KUNZ

y, en cambio, crece la importancia de los vínculos que mantiene el producto cultural con géneros y tendencias estéticas. La fuerza inhibitoria va disminuyendo al ritmo de la destabuización creciente, lo que no repercute tanto en la cantidad como más bien en la índole de los productos culturales que el suceso histórico inspira, aunque no es raro observar cierto tiempo de veda entre el acontecimiento y la plena eclosión de su productividad cultural. Este proceso corresponde, de manera simplificada, a una evolución en tres periodos (que, por supuesto, se solapan): 1° el predominio de la literatura de testimonio, el filme documental y otras formas de la no ficción y los tratamientos culturales sumamente serios en una primera fase, que inicia inmediatamente después del suceso; 2° la proliferación de ficciones narrativas esencialmente realistas en una segunda etapa, pocos años después, con un afán de atenerse a la «verdad» histórica de los hechos y de elucidar sus zonas todavía oscuras —en estas dos primeras fases, la inhibición ética ejerce un fuerte control sobre lo estético e impone estrechos límites de permisividad—, y 3°, una vez superado el impacto traumático, la liberación destabuizada en la era de las generaciones postraumáticas (o incluso olvidadizas) que coincide generalmente con una reducción de la frecuencia del tema histórico (éste pierde su lugar central, privilegiado y protegido en la memoria colectiva y pasa a formar parte de un repertorio de sucesos disponibles casi *ad libitum* para ficcionalizaciones de todo tipo) y su progresiva transformación de un *factum* en mero motivo cultural (p. ej. como trasfondo histórico para contextualizar la trama). La fase de la inhibición fuerte es más o menos larga según el carácter trágico del suceso, el número de víctimas, la importancia que se le atribuye en un contexto nacional y/o internacional, etc., pero aunque puede durar muchas décadas, la debilitación del tabú es a largo plazo inevitable y el grado de tolerancia para las transgresiones va aumentando progresivamente, hasta alcanzar finalmente la destabuización total y definitiva.

Marco KUNZ  
*Université de Lausanne*



## El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría literaria de la España áurea

### ***Ut pictura poesis*. Las raíces clásicas del comparatismo interartístico<sup>1</sup>**

En el principio, fueron unos pocos versos incluidos en el *Arte poética* de Horacio, versos que aspiraban a aclarar un cierto aspecto de la naturaleza de la poesía:

Ut pictura, poesis: erit, quae, si propius stes,  
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;  
haec amat obscurum, uolet haec sub luce videri,  
iudicis argutum quae non formidat acumen;  
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit<sup>2</sup>. (vv. 361-365)

En rigor, el pasaje horaciano constituye un guiño tempranísimo a la estética de la recepción. Así lo interpretó Antonio García Berrio: «el mismo texto, por sí, transmite literalmente la relativización de la verdad artística del gusto. El poeta, como el pintor, se mueve en un mundo de perspectivas»<sup>3</sup>. Las dos artes no se comparan propiamente en su dimensión formal, sino en su proyección pragmática: es la reacción de los intérpretes lo que se equipara, no las realizaciones artísticas en sí mismas. Sin negar la importancia del planteamiento y atisbando, de hecho, las posibilidades de aplicación del sentido originario de los versos horacianos al estudio de las artes del Barroco, lo cierto es que, en los siglos posteriores, el *ut pictura*

<sup>1</sup> Sobre las ramificaciones y enfoques de la crítica comparatista es fundamental el panorama ofrecido por Adolfo Rodríguez Posada, «A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinarios sobre el Siglo de Oro», *Etiópicas*, 11, 2015, pp. 126-156.

<sup>2</sup> «Pintura y poesía se parecen, / pues en ambas se ofrecen / obras que gustan más vistas de lejos; / y otras, no estando cerca, desmerecen. / Cuál debe colocarse en parte oscura, / cuál de la luz no tema los reflejos / ni del perito la sutil censura / por la primera vez agrada aquella; / esta, diez veces vista, aún es más bella». Cito por Tomás de Iriarte (trad.), *Arte Poética de Horacio o Epístola a los Pisones traducida en verso castellano*, en *Colección de Obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*, IV, Madrid, Imprenta Real, 1805, pp. 1-124.

<sup>3</sup> Antonio García Berrio, «Historia de un abuso interpretativo. 'Ut pictura poesis'», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983, pp. 291-308, p. 294.

NATALIA FERNÁNDEZ

*poiesis* se desgajó de su contexto originario, convirtiéndose en tópico *per se* y erigiéndose en *auctoritas* indiscutible para justificar, ahora sí, cualquier comparación entre las que llegaron a considerarse *artes hermanas*. No en vano, el propio García Berrio, en su artículo clásico sobre el tema, califica el proceso como un auténtico «abuso interpretativo». Abuso o no, lo cierto es que, como recuerda Ana Lía Gabrieloni<sup>4</sup>, la asimilación entre poesía y pintura proporcionó una «constitución al sistema de las artes» hasta el siglo XVIII.

No deja de resultar curioso que una expresión sacada de contexto llegase a alcanzar tal grado de influencia en la historia de las ideas. La fórmula *ut pictura poesis*, agramatical en rigor, se convirtió en la manera inmediata de sugerir la hermandad entre las artes visuales y la literatura: *como la pintura, la poesía*, podríamos traducir. Teoría del arte y teoría de la literatura convergen justo en el momento en que se concibe la comparación entre el cuadro y el poema, la imagen y la palabra. Y, como puede fácilmente preverse, el encuentro entre ambas disciplinas hizo posible la eclosión de un espectro multifacético de enfoques que termina, a veces, situando el tópico muy lejos de su sentido originario. Pero no todo empezó con el *ut pictura poesis*, aunque la fecundidad del sintagma pueda hacernos pensar que sí<sup>5</sup>. Es un hecho bien conocido que la primera comparación explícita entre poesía y pintura se debe al poeta Simónides de Ceos (ca. 556-468 a.C.), que planteó el símil en unos términos especialmente afortunados: la pintura como poesía silenciosa y la poesía como pintura que habla. Se afirmaba así no sólo la equiparación de ambas artes, sino la absoluta interconexión de su alcance semiótico y de sus modos de representación. Porque si la imagen tenía capacidad para

<sup>4</sup> Ana Lía Gabrieloni, «Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad», *Saltana*, <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#.VNpYevmG9qg> [10-02-2015].

<sup>5</sup> El parangón entre las artes se remonta a los orígenes mismos de la reflexión sobre lo literario, una vez consumada la desacralización de la palabra poética. Sólo cuando la poesía dejó de ser algo divino y se hizo humana, pudo ponerse en relación con la pintura: «La equivalencia entre estas dos prácticas representativas, figuración pictórica (o escultórica) y figuración poética, obedece, pues, a una fractura del hombre griego con su pasado, a una radical transformación de los vínculos que lo ligaban a un modo de pensar y de ver el mundo, a una ruptura con un tipo de mentalidad cuya 'superación' depende en gran medida de una nueva delimitación entre el terreno humano y el divino» (Neus Galí, *Pintura silenciosa, poesía que habla*, Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 20). Y es ahí, en esos tiempos remotos de la Grecia Clásica en que los pilares de la cultura occidental comenzaban a forjarse, donde hay que situar los primeros atisbos de una idea destinada a inspirar verdaderos ríos de tinta y que se utilizó como argumento en las polémicas más dispares.

contar una historia más allá de su apariencia estática, el valor descriptivo de la palabra podía sugerir contenidos visuales —y el alcance pragmático de esta idea será muy aprovechado especialmente en contextos religiosos—. La clave de todo esto era, en primera instancia, la percepción de la palabra como imagen de las cosas. La intuición de Simónides activaba los tres pilares del arte como proceso comunicativo: la creación, la obra en sí y la recepción, y permitía comprender la relación poesía-pintura desde cada uno de ellos. En la base de todo esto, latía ya seguramente el planteamiento que habrá que tener siempre en cuenta en los enfoques posteriores. Las dos artes son comparables porque, aunque cambian medios y formas, el propósito último de ambas es el mismo: el planteamiento de Simónides era el primer esbozo de la doctrina de la imitación.

Desde Platón, ya lo sabemos, la noción de mimesis apuntala de forma explícita cualquier comparación entre artes o modos de representación. Tradicionalmente, por efecto de la mediación aristotélica, la mimesis se identifica con la imitación, aunque parece que, en origen, el término englobaba también otras nociones como *representación*, *forma de expresión* o *expresión formal de lo anímico*, tal como propuso H. Koller en 1954 mediante las fórmulas *Darstellung*, *Ausdrucksform* y *Formwendung des Seelischen*<sup>6</sup>. Ese sentido amplio de la mimesis permite concebir las comparaciones entre las artes de una forma casi intuitiva, al tiempo que permite comprender los pilares de la postura platónica —nada proclive al arte por el arte, por otro lado—. La equiparación entre las artes que Platón establece en el Libro X de la *República* no posee, en rigor, una orientación estética. La conveniencia de expulsar a los poetas de la ciudad ideal se sostiene, en parte, sobre la equivalencia poesía-pintura en lo que ambas artes tienen de imitativas. En su base, la ontología platónica convierte los objetos empíricos en meras copias de la Idea, y el arte, poético o pictórico, descendería aún un escalón más en esa jerarquía de lo real. Como el cuadro, el poema, serían meras copias de una copia. Sin que el paralelo entre las artes constituyese *a priori* el objetivo de la reflexión platónica, sus palabras sembraban las primeras semillas del *ut pictura poesis*. Y lo hacían en negativo, convirtiendo la hermandad entre las artes por lo que

---

<sup>6</sup> Neus Galí, *op. cit.*, p. 95.

NATALIA FERNÁNDEZ

ambas tienen de miméticas en el argumento prioritario para vetar a los artistas, creadores de imposturas, en esa república ideal<sup>7</sup>.

La primera formulación de la identidad poesía-pintura en el contexto de una reflexión estética sistemática fue desarrollada por Aristóteles. Aunque en el fondo de sus planteamientos latía la misma teoría mimética que en Platón, el realismo del estagirita, que chocaba de raíz con el idealismo platónico, derivó hacia derroteros completamente distintos:

En la mente de este enemigo de lo irracional no había lugar para ninguna comprensión vaticinadora de la poesía. Una vez rechazada la posibilidad de una creación poética inspirada, sólo había lugar para otro tipo de poesía, la mimética. Es una coincidencia bastante notable que la cualidad negativa que Platón atribuía a las formas más inferiores de la poesía, se convirtiera ahora en la propiedad suprema de toda poesía y arte. Al no compararse ya con formas más elevadas, en las obras de Aristóteles pierde su significado negativo<sup>8</sup>.

La equiparación poesía-pintura era la consecuencia natural de una teoría del arte en la que, por un lado, sólo existía un tipo de poesía – mimética– y, por otro, la idea de mimesis había perdido su connotación negativa. Por eso el acercamiento artístico no se limitó a la diada poesía-pintura sino a la categoría, más amplia, de artes visuales (arquitectura, escultura y pintura) y artes acústicas (poesía, música y danza), precedentes remotos de nuestras «bellas artes»<sup>9</sup>. Esta plena asimilación de las *bellas artes* bajo el marbete común de *artes imitativas* es lo que justifica que, en momentos en los que Aristóteles reflexiona sobre poesía, pueda aducir ejemplos pictóricos<sup>10</sup>:

<sup>7</sup> Wadyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1982, pp. 128-132. Recuerda, asimismo, cómo en la teoría platónica convergen dos modos de poesía: la inspirada y la artesanal, y es esta última la que se sitúa al nivel de la pintura, porque la primera, al proceder directamente de la inspiración, ni siquiera podía situarse entre las artes. Esa dualidad es la que explicaría las aparentes contradicciones y ambigüedades que subyacen a la postura de Platón en torno a la visión de las artes y a sus posibles paralelismos.

<sup>8</sup> Wadyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 133.

<sup>9</sup> *Ibid.* No es este el lugar para profundizar en el alcance del término *techné*, que es el vocablo aristotélico que se ha traducido por *arte*. En «Autonomía en la Estética de Aristóteles», accesible online en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/esaristoteles.pdf> [12-12-2015], matiza Freddy Sosa que «el concepto aristotélico 'arte' (*techné*) pareciera coincidir con nuestro concepto 'técnica'». De ahí la conveniencia de entender las artes visuales y acústicas de Aristóteles como *bellas artes* y no como *artes* en sentido englobante, aun siendo conscientes de lo anacrónico e inexacto del término.

<sup>10</sup> Sintetiza las referencias a la pintura en la *Poética* aristotélica Marisa C. Álvarez, *Ut pictura poesis: hacia una investigación de Cervantes, don Quijote y los emblemas*, Ann Arbor, UMI, 1990, pp. 8-12.

## EL SENTIDO DE LA COMPARACIÓN POESÍA-PINTURA EN LA TEORÍA LITERARIA

En general, lo imposible debe referirse a la poesía, a la imitación de lo mejor, o a la opinión corriente. Por lo que toca a la poesía, en efecto, es preferible lo convincente imposible a lo posible no convincente. Aunque resulte imposible que existan personas como las que Zeuxis pintaba, sin duda es mejor que así las hiciera porque el paradigma debe superar a la realidad<sup>11</sup>.

La mediación aristotélica fue crucial en la historia de las ideas, y, durante siglos, gran parte del camino recorrido por la teoría artística y literaria remitió a los planteamientos del estagirita, bien para asimilarlos –y, a veces, radicalizarlos, como sucedió, primero en el Renacimiento y luego en el Neoclasicismo–, bien para transgredirlos en nombre de un ideal de libertad –como, en parte al menos, en el Barroco y, ya de forma radical, en el Romanticismo–. Fue Aristóteles quien esbozó la posibilidad de establecer una relación entre la poética y la estética, sentando las bases de las elucubraciones posteriores. Pero lo cierto es que, como señala Hernández Guerrero, «es sólo a partir del Helenismo cuando se establece el paralelismo entre poetas y artistas visuales aplicando criterios creativos, espirituales e, incluso, divinos»<sup>12</sup>. Y es en esa estela de influencia griega donde habrá que situar el *ut pictura poesis* horaciano y todo lo que vendría después.

### Poesía y pintura en el Siglo de Oro: teoría del arte y teoría de la literatura

Aunque, en origen, la comparación interartística había emergido de la reflexión poética, en contacto con el espectro cultural del Renacimiento, el parangón se filtró hacia la teoría del arte, convirtiéndose en un lugar común para afirmar el carácter intelectual, y no mecánico, de la primera. La tratadística italiana del Humanismo, con adalides como Leonardo Da Vinci o Leonardo Battista Alberti, en el siglo xv, y Giorgio Vasari, Gio Paolo Lomazzo o Federico Zuccaro, en el xvi, nació justamente con el objetivo primario de dignificar

<sup>11</sup> Aristóteles, *Poética*, ed. Antonio López Eire, Madrid, Istmo, 2002, §1461b.

<sup>12</sup> José Antonio Hernández Guerrero, «Teoría del arte y Teoría de la literatura», accesible online en el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [10-12-2015].

NATALIA FERNÁNDEZ

socialmente la pintura desde presupuestos artísticos<sup>13</sup>. Su exclusión del sistema de las Artes Liberales constituía la raíz filosófica de una polémica que terminaría irradiándose hacia el terreno sociopolítico y que seguiría todavía muy viva en la España del Seiscientos cuando, en 1625, el fiscal del rey quiso lograr que los pintores pagaran el impuesto de la alcabala, una obligación de la que los artistas liberales estaban exentos y que situaba a la pintura al nivel de los oficios manuales<sup>14</sup>. El problema tenía una dimensión socioeconómica obvia para quienes no deseaban verse en la obligación de pechar, pero era la teoría del arte la que proporcionaba el arsenal básico de argumentos. Y en este vértice en el que confluían lo social y lo artístico, halló pleno sentido el recurso al *ut pictura poesis*:

Los teóricos defendieron siempre la nobleza de este arte [la pintura] y la necesidad de incluirla en el sistema de las artes liberales aludiendo tanto a su utilidad social y religiosa como al importantísimo contenido intelectual que conllevaba. Y no encontraron una fórmula más afortunada para argumentar en favor de estas pretensiones que la famosa ecuación antigua: *ut pictura poesis*. Asimilando la creación pictórica a una actividad cuya nobleza y liberalidad no admitían dudas, como la poesía, demostraban por comparación la bondad intelectual de la creación artística<sup>15</sup>.

Muchos escritores se implicaron activamente en la controversia poniéndose del lado de los pintores y reivindicando con la palabra —y a veces con la palabra poética, como sucedió con el caso ejemplar de Lope de Vega—, la nobleza del arte de pintar. Como poetas, ellos lo hacían desde un terreno privilegiado, desde quienes se sabían cultivadores de un arte cuya excelencia y liberalidad no admitía reservas. El *ut pictura poesis* adquirió entonces un valor militante aprovechable tanto por los propios escritores como por los teóricos del arte, tal como demuestran los

<sup>13</sup> Recuerda a propósito Marisa C. Álvarez, *op. cit.* p. 2: «Al no existir una teoría pictórica en la Antigüedad clásica, los críticos trasladaron a la pintura fundamentos y cualidades de la poesía, y los defensores de la pintura pasaron al lienzo los objetivos de un arte para el que no fueron formulados. Surgió así una teoría sinestética de las artes que fundía en un mismo plano lo poético y lo visual».

<sup>14</sup> Explica pormenorizadamente el episodio Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.

<sup>15</sup> Javier Portús Pérez, «*Ut pictura poesis* en la España del Barroco: una aproximación desde su iconografía», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, pp. 177-194, p. 178.

## EL SENTIDO DE LA COMPARACIÓN POESÍA-PINTURA EN LA TEORÍA LITERARIA

*Diálogos de la pintura*, de Vicente Carducho<sup>16</sup>, publicados en 1633, una obra que nacía con el propósito fundamental de confirmar la excelencia de la pintura y donde el recurso a la comparación con la poesía se perfiló enseguida como pilar argumentativo:

Y pues la Pintura habla en la Poesía y la Poesía calla en la Pintura, y entre las dos hay tanta semejanza, unión e intención (que como dijo Aristóteles a veces se deben imitar la una a la otra), oigan con admiración e imiten al grande Homero cuán noble y artificiosamente pinta el airado Aquiles o al fuerte Ayax. Oigan a Virgilio cuanto pinta a Dido furiosa y enojada contra Eneas<sup>17</sup>.

Carducho estaba actualizando el locus clásico de la pintura como poesía muda y la poesía como pintura elocuente, afirmando, con ello, la absoluta interconexión entre ambas artes y ensalzando, en primera instancia, la labor de los pintores justamente por su identificación con los poetas. Esta primordial función reivindicativa y polémica del *ut pictura poesis* hizo que el tópico resaltara especialmente, también en el Barroco y también en España, en el dominio de la teoría artística, pero lo cierto es que será en el ámbito de la reflexión poética donde, desprovisto de ese cariz demostrativo, el parangón desplegará sus posibilidades teóricas. No podía ser de otra manera en un momento, el Siglo de Oro, en el que la vinculación texto-imagen, entendida en un sentido amplio, se situó en la base de la práctica cultural y literaria<sup>18</sup>. Los propios escritores contribuyeron, desde sus obras, a apuntalar la hermandad artística,

<sup>16</sup> Para Sánchez Cantón, constituyen Vicente Carducho y Francisco Pacheco «sumas ambos del saber teórico de los artistas de nuestro gran siglo» (*Fuentes literarias para la historia del arte español*, 2, Madrid, C. Bermejo, 1934, p. ix.) De ahí que las palabras de ambos puedan considerarse especialmente representativas en estos asuntos. En cualquier caso, el argumento comparatista para dignificar la pintura fue un lugar común en toda la teoría artística española del siglo XVII, como puede comprobarse en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.

<sup>17</sup> Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, f. 60.

<sup>18</sup> No es este el lugar de profundizar en la importancia que lo visual, y lo pictórico en concreto, adquieren en el modelo escópico del Siglo de Oro y en el modo en que esto se proyecta hacia lo literario, pero pueden citarse algunos ejemplos vinculados a diversos ámbitos que nos permitan vislumbrar el potente sustrato visual de la cultura áurea: la meditación imaginativa perfilada ya desde el Quinientos en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola y, en relación con ella, la apelación a la imagen mental en la predicación; la literatura de emblemas, empresas y jeroglíficos, de importancia creciente desde el siglo XVI; el teatro del XVII, su conexión con el arte total y la reiterada conexión con la pintura; el visualismo inherente a la estética conceptista en poesía...

NATALIA FERNÁNDEZ

como sucede en el conocidísimo ejemplo de Cervantes cuando, en el capítulo LXXI de la segunda parte del *Quijote*, afirma el hidalgo:

Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere. (*Don Quijote de La Mancha*, II, LXXI)

Es sólo uno de los múltiples ejemplos que podrían aducirse<sup>19</sup> y que hacen de la equiparación poesía-pintura una herramienta teórica para aclarar la naturaleza y alcance de la primera. En la base de todo ello, la afirmación subyacente de la proyección visual-imaginativa de la palabra y, a su vez, del fundamento retórico de la imagen, que *todo es uno*, podríamos decir con don Quijote, y que teóricos, poetas y artistas asumieron por principio durante dos siglos, llevando a sus últimas consecuencias el *ut pictura poesis*.

Cuando la comparación interartística se adujo en el ámbito de la teoría literaria no se hizo con ningún propósito reivindicativo, porque no hacía falta, sino para ilustrar y aclarar las problemáticas tradicionales: la inspiración y el proceso creador, la imitación, la composición, los propósitos de la obra y la recepción; los mismos ejes sobre los que giraban las poéticas clásicas de Aristóteles u Horacio. Porque la hermandad poesía-pintura no se cuestionaba en sí misma, sino que se asumía como algo natural e incontrovertible. Aún quedaba mucho para 1766, fecha de publicación del celeberrimo *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, de Lessing, donde se negaba la posibilidad de establecer paralelismos entre dos artes esencialmente distintas. La piedra angular del planteamiento de Lessing se situaba en el carácter temporal de la poesía frente a la espacialidad de la pintura, que quedaba limitada por el «momento único», mientras que «al poeta nada le obliga a concentrar su cuadro en un momento dado»<sup>20</sup>. En la segunda mitad del siglo XVIII las cosas cambiarían, sí, pero, durante el Siglo de Oro, los tratadistas vislumbraron una identidad de base que afirmaron en muchos momentos, que

<sup>19</sup> Ejemplos muy interesantes son los que se incluyen en Miguel Herrero García, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Anejo XXVII de la *Revista de Filología Española*, Madrid, CSIC, 1943.

<sup>20</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Orbis, 1985, p. 63.



se filtró de forma obvia hacia la creación literaria y que, en última instancia, era, a la vez, causa y efecto de una cosmovisión que terminaría priorizando lo visual-figurativo sobre cualquier otra cosa. Entre las *Anotaciones* de Fernando de Herrera, publicadas en 1580, hasta la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, de 1648, aparecieron la *Philosophía antigua poética* (1596) de López Pinciano, el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales y el *Discurso poético* (1624) de Juan de Jáuregui<sup>21</sup>. Varios hitos en la teoría poética española que muestran, a veces de forma sutilísima, cómo Clasicismo y Barroco pueden revelarse en la manera de mirar a la poesía y a su hermandad con la pintura. Y por eso, más que en la comparación teórica poesía-pintura, la pervivencia del tópico en el Barroco terminará cifrándose en la afirmación constante del sustrato visual de la palabra: «Corta esfera –dice Gracián– le parece a la fecunda invención la de palabras y de escritos cuando pide prestados a la pintura sus dibujos para exprimir sus conceptos»<sup>22</sup>.

## Creación, imitación, composición

En el Renacimiento, la vieja idea de la mimesis, desarrollada originalmente por Platón y Aristóteles –y que, como vimos, fundamentó las primeras intuiciones relacionadas con el comparatismo–, adquirió una importancia capital en la teoría artística, primero, y, ya desde mediados del siglo XVI, literaria<sup>23</sup>. La imitación, entendida no ya como copia sin más de la realidad, sino como representación perfeccionadora, se colocó en la base de las poéticas clasicistas. Y, vislumbrando parcialmente esa

<sup>21</sup> Dentro del inmenso corpus de tratados de poética y retórica de los siglos XVI y XVII, se han seleccionado únicamente tratados de poética en castellano situados cronológicamente entre 1580, fecha de la publicación de las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, considerado el primer ejercicio moderno de teoría literaria; y 1648, en que aparece la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, epítome de la teoría poética en el Barroco. Analizaremos aquellos pasajes en los que haya una referencia explícita, o muy evidente, a la comparación interartística, y no entraremos en asuntos muy interesantes para comprender la cultura de la época, pero que desbordan los límites de este trabajo, como la teoría sobre algunas formas poéticas híbridas entre la imagen y la palabra (emblemas, jeroglíficos, laberintos, poesías mudas o poemas cúbicos) que analiza, por ejemplo, Juan Díaz Reginfo en su *Arte poética española*, de 1606.

<sup>22</sup> Citado en Fernando Checa & José Miguel Morán, *El barroco*, Madrid, Istmo, 1994, p. 125.

<sup>23</sup> Wadyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 305.

NATALIA FERNÁNDEZ

interpretación de la mimesis como principio unificador de todas las artes que afirmaría Charles Batteux en 1746<sup>24</sup>, muchos tratadistas españoles del Siglo de Oro sitúan ahí, en el ámbito de la creación imitativa, la hermandad poesía-pintura. Fernando de Herrera, primer crítico literario moderno, cita literalmente el topos de Simónides de Ceos, aquel antecedente remoto del *ut pictura poesis* que se asomaba, sin quererlo, a la teoría mimética:

Debió ver [Garcilaso] la pintura de Ícaro y Faetón, o sea la pintura o la historia, porque la poesía es pintura que habla, como la pintura poesía muda, según dijo Simónides. Y hace su argumento con la semejanza e igualdad del caso de ellos al suyo<sup>25</sup>.

El fondo eufrástico o narrativo del poema garcilasiano que comenta Herrera es lo de menos en una concepción que hermana literatura y pintura sobre la base de la imitación. Pero, aunque la obra herreriana está plagada de reflexiones teóricas sobre la literatura, no es propiamente un tratado de poética, sino que los diferentes asuntos surgen a la luz del comentario de los versos garcilasianos. En la *Philosophía Antigua Poética*, López Pinciano, en cambio, sí desarrolla una teoría literaria sistemática, y expone su doctrina de la mimesis entendida como propiedad natural del hombre de la que participan tanto la poesía como el resto de las artes y actividades humanas:

Assí que la poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o lenguaje. Y, porque este vocablo imitar podría poner alguna escuridad, digo que imitar, remedar y contrahacer es una misma cosa, y que la dicha imitación, remedamiento y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza y arte [...] ¿Qué hace el çapatero, sastre, bonetero, calcetero, sino imitar y remedar el pie, pierna y cabeça del hombre? ¿Qué el armero, sino lo que todos estos quatro? ¿Y qué el pintor, sino lo que todos cinco y mucho más?<sup>26</sup> (Ep. III, Frag. I)

<sup>24</sup> «Batteux funda la unidad de las bellas artes sobre la idea abstracta de belleza y de ella, en lugar de desarrollar reflexiones paralelas y técnicamente controladas sobre la poesía, la pintura y la música, deduce los rasgos que les son comunes. El principio de 'la imitación de la bella naturaleza' constituye el fundamento de todas las artes y no comporta ninguna excepción '...il n'y a qu'un seul goût qui s'étend à tout, et même sur les moeurs'», José Antonio Hernández Guerrero, *op. cit.*

<sup>25</sup> Fernando de Herrera, *Anotaciones*, ed. Inoria Pepe & José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

<sup>26</sup> Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, p. 196.

## EL SENTIDO DE LA COMPARACIÓN POESÍA-PINTURA EN LA TEORÍA LITERARIA

Y es sobre ese eje como se hermanan las dos artes citando, de nuevo, la fórmula de Simónides a partir de una reflexión en torno a la ontología platónica:

Assí que el pintor dista tres grados de la verdad, lo qual haze el poeta como el pintor, porque la pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla; y pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen una misma arte<sup>27</sup>. (Ep. II, Frag. III)

Pero lo cierto es que la identificación poesía-pintura no era únicamente la consecuencia natural de un sustrato imitativo común a todo lo humano. Para el Pinciano, la idea de imitación poética se interpretaba en un sentido amplio, trascendente, en cuya base latía el parangón horaciano, tal como matiza Sanford Shepard:

Su doctrina de que la literatura debe abarcar todo cuanto existe en el cosmos, amparada por el *Ut pictura poesis* de Horacio, concede a la literatura un alcance que parece negarle intransigentemente la sentencia aristotélica, obligándole a buscar su propia interpretación<sup>28</sup>.

Esta noción de mimesis halla su fundamento en la imaginación, una «tabula rasa» —y la metáfora de corte escópico no es casual<sup>29</sup>— «en la que escriben los sentidos. Una nueva disposición de los materiales del mundo perceptible produce las fantasías de la mente»<sup>30</sup>. Y las fantasías de la mente, las percepciones sobre los objetos de la naturaleza, son las que se trasladan al arte, poético o pictórico. Desde esta perspectiva, las ideas surgen del mundo físico, y no del *Nous*, como sostenía el neoplatonismo defensor de ese *disegno interno* que describiría Federico Zuccari en 1607<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 169.

<sup>28</sup> Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1962, p. 50.

<sup>29</sup> Este planteamiento estaba en la base de la epistemología aristotélica. En la empresa «Ad omnia», que Diego de Saavedra Fajardo incluye en su *Idea de un príncipe político-cristiano*, Múnich, 1640, se representa el alma como un lienzo en blanco a punto de ser pintado. Lo recuerda Fernando Rodríguez de la Flor Adánez, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 211.

<sup>30</sup> Sanford Shepard, *op. cit.*, p. 34.

<sup>31</sup> En su tratado *L'Idea de' pittori, scultori ed architetti*. Una síntesis del concepto, muy influyente en la teoría artística, puede verse en John S. Hendrix, «Humanism and Disegno: Neoplatonism at the Accademia di San Luca in Rome», *School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications*, 1, 2007, [http://docs.rwu.edu/saahp\\_fp/1](http://docs.rwu.edu/saahp_fp/1) [06-01-2016].

NATALIA FERNÁNDEZ

La postulación aparentemente simplista de una identidad poesía-pintura se enraizaba en los fundamentos mismos de la teoría mimética del Pinciano y apuntaba hacia una comprensión profunda de la dinámica de la creación estética.

Traspassado ya el umbral del siglo XVII, en 1602, Luis Alfonso de Carvallo vuelve a incidir en la importancia decisiva de la *imaginativa* como base de la génesis poética. Como Pinciano, y en línea con las teorías médicas de la época –Huarte de San Juan a la cabeza<sup>32</sup>–, confiere a la imaginación un sustrato fisiológico y hace depender el talento, en primera instancia, de ella. Es ahí donde resulta pertinente, y casi natural, la comparación interartística:

Y para esta [ciencia] de la poesía es menester gran inimaginativa, y esta es la diferencia de ingenio que a esta facultad pertenece, y lo mesmo a todas las artes que consisten en proporción, figura y armonía, como son el escribir, eloquencia, astrología, medicina, governació[n], matemática, pintura y milicia. En las quales no puede aventajarse el que no tuviere sutil imaginativa<sup>33</sup>. (I, §5)

En línea con lo que hacía arriba el Pinciano al hablar de la imitación, la identificación poesía-pintura se enmarca en un parangón amplísimo de diversas actividades humanas unidas por su fundamento imaginativo; actividades definidas, por otra parte, mediante dos términos que nos recuerdan precisamente a la teoría de las artes plásticas –*proporción* y *figura*– y que parecen atribuir a todas esas artes una base figurativa y, por tanto, visual. Al hablar específicamente de la misión del poeta, Carvallo matiza:

La materia del poeta es tratar de cosas verdaderas o fingidas, las quales ha de hallar y buscar la invención primera parte de la poesía, y esto con la imaginativa, y no solo inventarlas, pero el disponerlas en la forma conveniente y ordenarlas a su fin, es todo obra de la imaginativa y de diferente officio que tiene el entendimiento<sup>34</sup>. (I, §5)

<sup>32</sup> En el *Examen de ingenios para las ciencias*, publicado en 1575, postula la existencia de causas naturales en la base de todos los procesos creativos.

<sup>33</sup> Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo & Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Aldus, 1958, p. 70.

<sup>34</sup> Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 74.

## EL SENTIDO DE LA COMPARACIÓN POESÍA-PINTURA EN LA TEORÍA LITERARIA

Porque ambas –imaginación e invención– sientan los pilares de la mimesis artística tal como la concibe Carvallo, y es justamente ahí donde se postula una comparación más precisa entre las artes hermanas, y se sitúa el supuesto sentido del *ut pictura poesis*:

[...] se finge la persona del amor, soberbia, humildad, o de otra virtud, vicio o afecto, q[ue] verdaderamente no sea persona [...] y aquí se reduce la costumbre de fingir la persona de un río, provincia o ciudad, y otras desta forma, cuyas personas puede también pintar el buen pintor.

Carballo. Y aún esa pienso yo que es la licencia que Oracio da comúnmente a poetas y pintores<sup>35</sup>. (I, §6)

La mimesis artística se vincula con la invención en el sentido de imitar ficciones (I, §6), y es en el ámbito de la expresión alegórica, o lo que Carvallo llama *fábulas intelectuales o metafísicas*, donde las actividades creadoras de poetas y pintores podían asimilarse de forma especialmente intensa.

La imitación como pilar del hermanamiento artístico se pone de manifiesto también en las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, publicadas en 1617. El tratado está organizado en dos grandes bloques: *Poesía in genere*, donde se teoriza sobre la naturaleza de la poesía, y *Poesía in specie*, donde se profundiza en los diferentes géneros. El *ut pictura poesis* late desde los fundamentos iniciales del tratado:

Pierio. En nombre de Dios, pregunto, ¿qué cosa es la poesía?

Castalio. La poética es arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse. Assí que nuestros hechos no sólo los imita la poética, pero también otras artes, como son la pintura, música y danza<sup>36</sup>. (Tabla primera)

Más allá de la imitación, común a múltiples artes, poesía y pintura coinciden en los objetos:

Infiérese de aquí, las acciones y la fábula ser el blanco de la poesía. Y más, que se puede hallar poesía que carezca de afectos y costumbres; pero que carezca de

<sup>35</sup> Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 82.

<sup>36</sup> Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Murcia, Luis Beros, 1617. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002. [04-01-2016].

NATALIA FERNÁNDEZ

acción, no jamás. Esto mismo acaece en la pintura. Que de Polignoto se dize que pintava maravillosamente los affectos; y de Zeuxis, que jamás pintó cosa que en el semblante y colores significase la disposición del ánimo y costumbres<sup>37</sup>. (Tabla segunda)

Y dentro de la fábula, cobra una importancia decisiva la composición. Retomando los pilares de las poéticas clásicas, pondera la relevancia de la verosimilitud y la necesidad en la disposición de los acontecimientos, y, como ya hemos visto en otros casos, se utiliza el concepto de *proporción*, trazando naturalmente un pasadizo hacia las artes plásticas: «se juntan según el verisímil y necessario, y se atan estas partes accessorias tan estrechamente con la principal, que componen un cuerpo gallardo, hermoso y proporcionado»<sup>38</sup> (Tabla segunda). Acto seguido, ilustra su punto de vista con la traducción de un pasaje de la *Epístola a los Pisones* de Horacio en el que aparece diáfana la comparación pictórica:

Si a un rostro hermosísimo de dama  
algún pintor juntase el largo cuello  
de un caballo con mucha varia pluma;  
y deste cuello descendiese un cuerpo,  
formado de diversos animales,  
de osso los bragos, de león la espalda,  
de águila el pecho, de dragón los senos,  
de tal manera que aquel rostro bello  
en un negro pescado rematase.  
Llamados a mirar tal monstruo, ¿acaso  
podréis la risa refrenar, amigos?  
Pisones generosos, parecido  
a esta tabla sería aquel poema  
donde figuras vanas, monstruosas,  
como sueños de enfermo se describen  
sin que conforme el pie con la cabeça<sup>39</sup>. (Tabla segunda)

Porque llegará un momento en que el recuerdo de anécdotas y lugares comunes relacionados con la composición pictórica para ilustrar algún aspecto referente a la creación poética se convierte en algo natural. Es

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

justamente lo que encontramos en el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, publicado en 1624, una obra con intención polémica que, más que una preceptiva, presenta un conjunto de ideas sobre el arte de escribir. En plena eclosión del cultismo poético, Jáuregui reprende el exceso de expresiones afectadas, y utiliza como autoridad a Apeles:

Así reprendía Apeles el yerro de aquellos pintores que no juzgaban ni sentían *quid esset satis*, cuál fue lo suficiente en el afecto de extremar sus obras. Cicerón lo refiere [In Oratore]: *In quo Apeles pictores quoque eos peccare dicebat, qui non sentirent, quia esset satis*<sup>40</sup>. (Capítulo II)

La manera de entender la creación artística en el Siglo de Oro, la inspiración, la imitación y la composición de la obra de arte, era muy proclive a la eclosión del comparatismo interartístico. La imaginación, entendida en su sentido fisiológico, se convirtió en catalizadora de la mimesis clásica y sustentó una comprensión uniforme del sistema de las artes, al tiempo que sustentaba la fuerza visual de la palabra. Pero no todo se quedaba ahí.

### ***Como si por los ojos la hubiera visto. La recepción visual de la poesía***

La infinita versatilidad del *ut pictura poesis* explica que, en el ámbito de la teoría literaria, pudiera recurrirse al tópico para iluminar no sólo el proceso de creación poética, como ya se ha visto, sino la recepción en todas sus posibles ramificaciones. No en vano, como sugeríamos arriba, el pasaje horaciano en su contexto original se relacionaba con la manera de interpretar la obra artística más que con su génesis. A los tratadistas del Siglo de Oro no se les escaparon las posibilidades que tenía el parangón interartístico para explicar los efectos de la poesía sobre el lector incidiendo, en concreto, en el impacto visual de la palabra. La importancia de este factor era indiscutible en una época, la Contrarreforma, en la que el *movere* —que se unía al *docere-delectare* horaciano originario— llegaría a fusionarse con la demostración *ad oculos* que tanto explotaron

<sup>40</sup> Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 84. El pasaje ciceroniano corresponde a *Orator* XXII, §73.

NATALIA FERNÁNDEZ

los predicadores y artistas. En su comentario a la Égloga III de Garcilaso, una composición manifiestamente ecfrástica, Fernando de Herrera comenta los versos a partir de la reflexión sobre una concepción pictórica de la que participan ambos, poeta y comentarista. En la octava 34, Garcilaso se asoma a la teoría artística del Clasicismo:

Destas historias tales variadas  
 eran las telas de las cuatro hermanas,  
 las cuales con colores matizadas,  
 claras las luces, de las sombras vanas  
 mostraban a los ojos relevadas  
 las cosas y figuras que eran llanas,  
 tanto que al parecer el cuerpo vano  
 pudiera ser tomado con la mano.

Lo que Garcilaso pondera aquí es justamente el poder ilusionista de la pintura, esto es, la capacidad de reproducir una imagen como si fuera real, ambición de los artistas del Renacimiento italiano que había impulsado, en el Quattrocento, el desarrollo de la perspectiva. Los versos garcilasianos inspiran la reflexión de Herrera sobre su idea del arte pictórico:

Toda la fuerza de la pintura consiste en hazer sobre una superficie plana, o sea tabla o tela o pared, que las cosas corpóreas i especies visibles se representen al sentido de ver con la mesma eficacia i representación, forma i figura en que se hallan en el mesmo ser natural, i éste es el sugeto de la pintura. El verdadero medio para conseguir este efeto, después de la práctica del diseño, es la prospetiva<sup>41</sup>.

Aunque, a la luz de su postura favorable al hermanamiento de las dos artes, podría suponerse la proyección de su teoría pictórica hacia la recepción del texto literario<sup>42</sup>, lo cierto es que las consideraciones herrerianas sobre la pintura parten más del tema de la égloga que de una reflexión sobre la naturaleza y efectos de la poesía. Hay que esperar de nuevo a la *Philosophía Antigua Poética* para encontrar una exposición sistemática de estas cuestiones. El Pinciano parte de la aversión platónica contra los

<sup>41</sup> Fernando de Herrera, *op cit.*, p. 971.

<sup>42</sup> Puede verse M<sup>a</sup> Pilar Manero Sorolla, «El precepto horaciano de la relación 'fraterna' entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIV, 1988, pp. 171-191, p. 180.



## EL SENTIDO DE LA COMPARACIÓN POESÍA-PINTURA EN LA TEORÍA LITERARIA

artistas para concluir con un parangón interartístico que nos sitúa, ahora, en la perspectiva de la recepción:

Los pintores no alborotan tanto los ánimos de los hombres como los poetas; por eso no son tan culpados acerca de Platón. Así que, aunque mienten, mienten sin daño tanto; pero un poeta que con una ficción que jamás pasó y tan distante de la verdad, alborote los ánimos de los hombres, y que, unas veces, los haga reyr de manera que se desompongan, y otras, llorar, de suerte que les lastime el corazón y le perturben tanto, esto es acerca de Platón malo<sup>43</sup>. (Ep. II, Frag. III)

Ya sabemos que esta perspectiva que parece privilegiar a la poesía en su alcance pragmático, no se mantendrá en el pleno Barroco de Baltasar Gracián, quien incidirá justamente en lo contrario. Pero, antes de llegar a ese centralismo visual de la segunda mitad del Seiscientos, desde la teoría literaria se insiste en aproximar poesía-pintura a la luz de sus efectos comunicativos y expresivos sobre los receptores —observadores, lectores u oyentes. Carvalho, por ejemplo, propone el origen pictórico de la materia poética. La poesía sería, literalmente, otra forma de pintar, mediante letras y versos en lugar de figuras, pero el efecto denotativo sería equiparable:

Estas figuras pues que los antiguos pintaban, vinieron los poetas a trasladarlas en letras, y pintarlas bocalmente en sus elegantes versos, que esta es una de las razones por las que dixo Oracio in Poetii. Tenían yqual licencia con los pintores, porque como un pintor pudo pintar un rey con tres cuerpos para denotar la conformidad de los tres reyes hermanos llamados los Geriones, bien puede el poeta con este proprio intento y fin, pintarlo y fingirlo así en sus versos<sup>44</sup>. (I, §9)

El planteamiento de Carvalho llega a trazar una línea genealógica entre ambas artes abriendo sugestivas posibilidades de análisis y matizando, por cierto, todavía más su concepción de la génesis del arte y la imitación. Pero donde la comparación interartística alcanza una fecundidad inédita es en el Diálogo III, cuando, dentro de su revisión de las tipologías discursivas, se detiene en la descripción. Su punto de partida es claro: «En esta descripción imita al pintor el poeta más que en otra cosa»<sup>45</sup> (III, §13). No se trata únicamente de equiparar objetivos o valores expresivos de dos artes consideradas hermanas por razones que ya conocemos; se trata aquí

<sup>43</sup> Alonso López Pinciano, *op. cit.* p. 169.

<sup>44</sup> Luis Alfonso de Carvalho, *op. cit.* p. 111.

<sup>45</sup> Luis Alfonso de Carvalho, *op. cit.*, p. 73.

NATALIA FERNÁNDEZ

de afirmar la posibilidad de que la poesía se aproveche de técnicas propias de la pintura y, sobre todo, de atribuir abiertamente una proyección visual a la palabra. No era algo inédito, si recordamos aquella *tabula rasa* que el Pinciano situaba en la imaginación y que, en cierto modo, se actualiza en el discurso de Carvallo:

Y quando supiere el poeta la cosa que ha de describir, para que salga la descripción perfecta enterarse ha muy bien de lo que ha de describir, y representarlo ha en su fantasía como si con los ojos lo hubiera visto, y luego conforme la figura que dello ha concebido lo que deziendo por las más propias palabras que hallare, y por los vocablos que mas propriamente lo signifiquen, desmenuçándolo parte por parte por el estylo y orden que mejor lo dé a entender, para que mediante estas cosas el oyente venga a concebir en su imaginativa la figura que en la suya antes estaba, de modo que más le parezca verla que oyrla. En esta descripción imita al pintor el poeta más que en otra cosa<sup>46</sup>. (III, §13)

La importancia de la imaginativa en la creación poética, y que vimos arriba con más detalle, se desdobra simétricamente hacia la recepción cuando media un texto descriptivo, una perfecta hipotiposis:

Dezir y contar una cosa parte por parte, sin dexar nada, con todas sus particularidades, con tanta propiedad que la tal cosa parezca verse más que oírse quedando su idea y figura en la memoria como si por los ojos la hubiera visto<sup>47</sup>. (III, §13)

Y en ese *como si* late el *ut* horaciano tal vez con más viveza que nunca. Carvallo traslada a la teoría literaria las claves de la meditación imaginativa que había previsto San Ignacio ya en 1548 y que se llevarán a su máxima expresión en la predicación y la retórica barrocas. Pero, además, latía aquella noción retórica de *enargeia*, tan relevante en la catarsis aristotélica, que preconizaba la creación verbal de imágenes visuales para apelar a las emociones de los oyentes. Es de suponer que Cascales tenía presente este planteamiento cuando reflexiona sobre el deleite provocado indistintamente por lo visto o leído, independientemente de lo cruel o desagradable del asunto:

Allí el alarido de la gente, los clamores, las oraciones, las lágrimas de los circunstantes. Si bien el acto mueve a dolor, la descripción dél bien hecha causa

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 70.

## EL SENTIDO DE LA COMPARACIÓN POESÍA-PINTURA EN LA TEORÍA LITERARIA

delectación, y se halla el lector contentísimo de aver leído aquella acción tan bien imitada. Assí mesmo, ¿a quién no atemoriza ver a un toro, a un león, a un tigre que está desmembrando y haciendo pedaços a un hombre? Pues si esto mesmo lo veis pintado en una tabla o en un mármol, ¿no os agrada infinito la buena expression y imitación de aquel riguroso caso?<sup>48</sup> (Tabla primera)

Porque esa *descripción bien hecha* —no podía ser de otro modo— se entendía seguramente a la manera pictórica que había matizado Carvallo.

La importancia del elemento visual en la cultura del Barroco derivó hacia una priorización de la imagen por encima de todo lo demás, y el comparatismo interartístico explícito claudicó ante lo que se consideraba evidente. No fue algo repentino. Ya se ha visto que, si a finales del siglo XVI, aún parecía natural citar a las autoridades clásicas que sustentaban el parangón —Simónides ante todo, como sucedía significativamente en Herrera y el Pinciano—, en el XVII el paralelismo de ambas artes se daba por supuesto, y, o bien se mencionaba de pasada para ilustrar otros asuntos, o bien se profundizaba en los resquicios formales y estructurales del parangón, como hizo Carvallo en un texto que apunta a los fundamentos mismos de la concepción estética seiscentista. Los tratados de poética revelaban la cara teórica de aquella savia que animaba en la literatura del Siglo de Oro y que hacía guiños constantes a la teoría del arte.

Natalia FERNÁNDEZ  
*Universität Bern*

---

<sup>48</sup> Francisco Cascales, *op. cit.*



## Líneas de subjetividad renacentista y sus ecos en la oda «Noche serena» de fray Luis de León

### Marco histórico-filosófico del pensamiento renacentista

El Renacimiento es el comienzo de la aparición cultural universal del pensamiento *sistemático* sobre el sujeto. Para Jaime Covarsi, «la personalidad del individuo renacentista se constituye en el uso particular que hace de la razón el hombre del siglo XVI. Este uso al que nos referimos se asienta en la convicción de que todo debe ser demostrado por medio de la experiencia»<sup>1</sup>, lo que sólo puede hacerse a partir de la experiencia *individual*, como es lógico. Un proceso cognitivo al que ayudó la imprenta; «el libro impreso», como estableció con razón McLuhan, «agregó mucho al nuevo culto del individualismo. Se hizo posible el punto de vista privado, fijo, la capacidad de leer y escribir otorgó el poder de aislarse, de la no-implicación»<sup>2</sup>. Los lectores ya no tenían que acudir a sitios públicos de lectura, como conventos o bibliotecas, podían hacerlo en el espacio cerrado de su casa. Quizá como consecuencia de esa reclusión en soledad, coincidente con la difusión del espejo como objeto común y asequible para las clases altas —las únicas que podían *retirarse* a estudiar—, comienza la aparición constante del motivo del espejo en todas las ramas de las artes, la literatura y el pensamiento<sup>3</sup>. El sujeto pasa a ser el dueño de la construcción de su conocimiento, a ser consciente de su racionalidad suficiente y, en consecuencia, a convertirse en el centro de su mundo.

Julia M. Walker comienza su libro *Medusa's mirror* (1996) apelando precisamente a la imposibilidad de abordar por completo un estudio del

<sup>1</sup> Jaime Covarsi, «Antecedentes socioculturales del relato autoficcional renacentista», en Vera Toro, Sabine Schlickers & Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 99.

<sup>2</sup> Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *El medio es el Masaje*, New York, Bantan Books, 1967, p. 50.

<sup>3</sup> «Será ya en el Renacimiento cuando los mitos de la sombra y del espejo entren a formar parte de una compleja teoría de la representación, tal y como la formularon Alberti y Vasari» (José María Parreño, «Espejo de sombras», *Revista de Libros*, 36, 1999 (diciembre), p. 10).

VICENTE LUIS MORA

sujeto renacentista, ya que el sujeto varía de forma dramática del *Quattrocento* al *Cinquecento*; por no hablar de la subjetividad femenina, pues en su opinión la mayoría de los escritores renacentistas varones –con excepciones como las de Shakespeare, Milton y Spenser– se limitaron a trasladar, de forma basta e ineficaz, la psique masculina a los personajes femeninos de sus obras<sup>4</sup>. En la construcción del sujeto renacentista se acumulan diversos tipos de tensiones que iremos desarrollando con brevedad. La primera sería la aparición del concepto de *autonomía* del ser humano, a juicio de Iñaki Urdanibia:

La *modernidad* surgirá con la idea de sujeto autónomo, con la fuerza de la razón, y con la idea del progreso histórico hacia un brillante final en la tierra. Dicho pensamiento se constituye en dos tiempos: el primero será el periodo que va desde el Renacimiento hasta la Ilustración. La tesis clave de dicho periodo será la tesis del sujeto: «todos los hombres son, por naturaleza, esencialmente idénticos entre sí»; de esta tesis se desprende una cierta idea de universalidad y de identidad [...]<sup>5</sup>.

Dentro del Renacimiento fue en la mística donde la subjetividad estaba menos presente, por la obvia razón que toda experiencia mística es una experiencia de abandono o renuncia al yo para entrar en el Otro, el Amado. La vía *unitiva*, tercera de las fases místicas, supone para Mario Satz

la cesación del yo y el ingreso en el silencio. Instalado en su propio corazón, que de hecho no es ya suyo, el poeta extrae de la no-dualidad una fuerza incomparable [...]. La pérdida del «nosotros» entraña, naturalmente, que el tú y el yo han cesado de oponerse, de enfrentarse, siquiera en las personas verbales<sup>6</sup>.

Abandono total o búsqueda en otro lugar (el Amado) de la referencia fundamental para entenderse a uno mismo; algo que queda claro en Santa Teresa, para quien «Dios era como un espejo en el cual el alma podía verse con mayor nitidez»<sup>7</sup>; también en la mística mexicana Sor María de

<sup>4</sup> Julia M. Walker, *Medusa's Mirrors: Spenser, Shakespeare, Milton and the Metamorphosis of the Female Self*, Delaware, University of Delaware Press, 1998, p. 11.

<sup>5</sup> Iñaki Urdanibia, «Lo narrativo en la posmodernidad», en Gianni Vattimo et alii, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2003, p. 51.

<sup>6</sup> Mario Satz, *El tesoro interior. Grandes maestros de la tradición occidental*, Buenos Aires, Editorial Troquel, 1992, p. 44.

<sup>7</sup> Citada en James Casey, «Quebrar el espejo: el yo y la Contrarreforma», en J. C. Davis & Isabel Burdiel (eds.), *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (Siglos XVII-XX)*, Valencia, Universitat de València, 2005, p. 126. Véanse otras menciones de la santa al espejo en *Las moradas del castillo interior*, Madrid, Editorial Fraile, 1994, p. 42.

San José<sup>8</sup>. Pero sobre todo está presente en estos versos del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz:

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados!<sup>9</sup>

Aquí se produce, como algún estudioso ha visto, la disolución identitaria: «La Esposa [...] se mira en una fuente cristalina y advierte que ha perdido su identidad: sólo ve reflejados los ‘ojos deseados’ del Amado»<sup>10</sup>. Sigue presente la idea del hombre como espejo divino, aunque también se aprecia en esos versos la *mirada interior*, característica de cierto Renacimiento, como el Garcilaso que escribía «cuando me paro a contemplar mi estado...»<sup>11</sup>, verso al que volveremos más tarde. Pero los místicos son, en buena medida, los últimos coletazos de un modo aún medieval de ver el mundo. Frente a esta postura —profundamente española—, los vientos italianos traídos por Boscán acarrearán consigo un cambio radical de la visión del mundo, cuyo abanderado será Petrarca:

Se cuenta que Petrarca fue el primer hombre que subió a una montaña para contemplar el paisaje. Con él se inauguraba una nueva manera de mirar el mundo natural. [...] El paisaje contemplado por Petrarca es visto como una extensión de su propio yo y como expresión de sus propios sentimientos. Cuando Petrarca describe su ascensión al monte Ventoso (*Mont Ventoux*) y la belleza del paisaje, describe a la vez sus sentimientos, sus nostalgias y dolores. El mundo natural comienza a tener entidad por él mismo. Deja así de ser primordialmente un signo remitente al poder y la grandeza de Dios. [...] La interioridad humana deja también de remitir a Dios para ser referente de sí misma<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. Nuria Girona Fibla, «La mística de María de San José», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, (Ejemplar dedicado a «Tropos del cuerpo», coord. Manuel Asensi Pérez & Nuria Girona Fibla), IX, 9-10, 2004, pp. 79-92, p. 82.

<sup>9</sup> VV.AA., *Escritores del siglo XVI*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1853, p. 144.

<sup>10</sup> Alfonso Méndez Plancarte, *San Juan de la Cruz: pensamiento y poesía*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 1992, p. 47.

<sup>11</sup> Cfr. Pedro Ruiz Pérez, «Las Anotaciones del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas», *RILCE*, IV, 2, 2008, p. 76.

<sup>12</sup> Jesús J. Nebreda, *La disolución del sujeto moderno o la fábula del mundo verdadero*, Granada, Universidad de Granada, «Biblioteca de Bolsillo», 2003, pp. 48-49.

VICENTE LUIS MORA

La consecuencia será la creación de una configuración especular entre el hombre y la naturaleza, a la que deberá oponer, siguiendo las teorías clásicas de la mimesis, un reflejo perfecto; no por casualidad Leonardo da Vinci, en su *Tratado de la pintura*, recomendaba al pintor tener siempre cerca un espejo. Si Petrarca es quizá el principal referente artístico, en lo filosófico o ensayístico hay que hacer un aparte en el tratamiento renacentista de la subjetividad para citar el caso de Michel de Montaigne (1533-1592), que ha sido considerado por muchos el creador del sujeto moderno y del género ensayístico en su acepción actual. Sus *Essais* revelan una personalidad cuya construcción se hace de modo continuo, pero ante los ojos de los demás (III, 9), de forma que su yo (*el tema de mi libro*, explicita), se gesta como una operación en cierta forma *social*, como un acto de identificación pública de la propia individualidad. El sujeto Montaigne, o el sujeto *de* Montaigne, es esencial y paradójicamente moderno, en una época renacentista, porque lleva en sí mismo ya el germen del *desconocimiento* interior: «No he visto fantasma ni milagro en el mundo más evidente que yo mismo. Se acostumbra uno a toda extrañeza por el hábito y el tiempo, mas cuanto más me trato y me conozco, más me asombra mi deformidad y menos me entiendo»<sup>13</sup>. La relación entre Montaigne y la exposición de su libro es constante: «No he hecho mi libro más de lo que mi libro me ha hecho, libro consustancial a su autor, mediante tarea propia, parte de mi vida» (II, 18). Como expresa Dolores Picazo,

Montaigne [...] elige [...] la ambigüedad y la fluctuación de las posibilidades del yo. Posibilidades que se encuentran en un juego de perspectivas múltiples y autónomas y que rehúyen por su móvil —el yo— cualquier intento de fijación definitiva. De ahí, la imposibilidad de un conocimiento regulado y, por tanto, de una articulación en sistema<sup>14</sup>.

Es la primera vez en la historia de la literatura que un libro se *ajusta estructuralmente* a la idea de Yo, a la idea de sí, que tiene el propio autor. Por eso es revolucionario Montaigne y por eso su aportación a la historia

<sup>13</sup> Michel de Montaigne, *Ensayos*, eds. María Dolores Picazo & Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 1998, p. 295.

<sup>14</sup> Dolores Picazo, «Michel de Montaigne: entre el humanismo universalista y el yo doméstico», en Michel de Montaigne, *op. cit.*, p. 19.



occidental de la subjetividad tiene escasos parangones. Como exponen Peter y Christa Bürger,

Montaigne parece moderno sobre todo porque, a diferencia de Agustín, no necesita ya ningún receptor transcendente para su autoexploración, y la propia existencia no la observa ya desde la perspectiva del esquema religioso de caída en el mundo y vida en Dios. Desde luego que sigue siendo una figura de transición en la medida en que, educado en modelos antiguos, dirige su atención ante todo a la cuestión práctica del trato correcto consigo mismo, es decir, a eso para lo que Foucault ha introducido el concepto de preocupación de sí<sup>15</sup>.

Los mismos autores relacionan las tesis de Montaigne con los otros dos puntales del racionalismo renacentista francés (por no decir europeo): Pascal y Descartes. Las meditaciones pascalianas y cartesianas (y sus respectivas actualizaciones modernas por Bourdieu y Husserl son buena muestra de ello) terminan por configurar un sujeto centrífugamente formado, asolado por la duda, desde luego, a la manera de un Hamlet metafísico, pero sólido en su posición central en la sociedad. Con todas sus limitaciones, el *cogito ergo sum* del *Discurso del método* alberga bastantes referentes para que la individualidad se identifique con esa mónada capaz de preguntarse, de establecer sus márgenes de responsabilidad y de capacidad de discurso único e inconfundible con el resto (Arturo Leyte)<sup>16</sup> o, como dice el propio Leyte en otro lugar, «solo el reconocimiento de que el *yo* es justamente ‘nada’ constituye la garantía de que pueda [...] volver relevante lo irrelevante»<sup>17</sup>. La centralidad del sujeto cartesiano ha sido después casi un *topoi*, con muy escasas excepciones, como el Zizek de *El acoso de la fantasía* (1997), para quien el movimiento de Descartes encubre en realidad una *reducción* del sujeto, y no su exacerbación<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Christa Bürger & Peter Bürger, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad desde Montaigne a Blanchot*, Madrid, Akal, 2001, p. 313.

<sup>16</sup> «Por conciencia moderna se entiende tópica y escolarmente la figura que inaugura Descartes cuando interpreta que el verdadero ser, el *subiectum* de la tradición latina (que traduce a su vez el *hupokeímenon* griego), reside en el *yo* y, más específicamente, en el ‘yo pensante’. Que Descartes simplemente traslada el *subiectum* (lo que podemos traducir como ‘sujeto’) de las cosas al *yo* sin siquiera profundizar mucho en la naturaleza del *yo* lo muestra que denomine a éste con el título de *res cogitans*, es decir, de *cosa pensante*» (Arturo Leyte, *Heidegger*, Madrid, Alianza, 2005, p. 29).

<sup>17</sup> Arturo Leyte, *El paso imposible*, Madrid, Plaza & Valdés, 2013, p. 29.

<sup>18</sup> Cfr. Slavoj Zizek, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Siglo XXI, 1999, pp. 20-22.

VICENTE LUIS MORA

En cualquier caso, según autores como Roy Porter o Mónica Bolufer Peruga, a la construcción de este sujeto también ayudaron otros factores históricos de la época: «el énfasis renacentista en los valores individuales (manifiesto en el auge del retrato artístico o la literatura autobiográfica), la obsesión protestante y en particular calvinista por la autoexploración espiritual, el racionalismo cartesiano»<sup>19</sup>. Todo revertía en el individuo, recolocado como centro simbólico del mundo, lo cual estimulaba la postura autorreflexiva. Pero, justo a la vez que tales hechos se producen, el pensamiento de Pascal concluye que tal reflexión no puede conducir más que al vacío, «pues haga el hombre lo que haga, sólo persigue con ello, sin saberlo, el *único* fin: escapar al propio vacío. En la medida en que el hombre, tan pronto como está solo consigo, cae en el tedio vital (*ennui*)», como señala Peter Bürger<sup>20</sup>. Pascal dice por un lado que la causa de la infelicidad del hombre es no saber quedarse solo en una habitación<sup>21</sup>, pero en realidad si lo hace la felicidad desaparece, al darse cuenta de que un hombre en un cuarto no es más que un vacío pequeño dentro de uno grande.

Se pasa gradualmente del autoexamen individualista agustiniano<sup>22</sup> a la consideración del individuo en sociedad; y durante esta época aparece también el *homo aeconomicus* en las zonas ricas del norte de Italia, que llegará en plenitud hasta el siglo XVIII<sup>23</sup>. La aparición del comercio generalizado, primera manifestación del mercado paleocapitalista, tiene también su efecto en las relaciones de sujeción entre los individuos, que abandonan el sistema gremial para tratarse *como iguales*, estableciéndose por vez primera instrumentos de regulación del comercio y de solución de conflictos basados en el arbitraje, y no en la potestad vertical de los jueces medievales. El *caballero* medieval ha desaparecido, junto a sus reminiscencias feudales, entre ellas los gremios dominados por el señor

<sup>19</sup> Mónica Bolufer Peruga, «Identidad individual y vínculos sociales en el antiguo régimen», en J. C. Davis & Isabel Burdiel (eds.), *op. cit.*, p. 132.

<sup>20</sup> Peter Bürger, «El descubrimiento del sujeto moderno: Agustín, Montaigne, Descartes, Pascal», en Christa Bürger & Peter Bürger, *op. cit.*, p. 45.

<sup>21</sup> Blaise Pascal, *Pensamientos*, Madrid, Alianza, 2011, p. 48.

<sup>22</sup> «Noli foras ire; in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas» (San Agustín, *De vera religione*, XXXIX, 72 citado por Klaus Demmer, *Shaping the Moral Life: An Approach to Moral Theology*, Washington, Georgetown University Press, 2000, p. 37).

<sup>23</sup> «El estrato que se descubre en la labor arqueológica data del siglo XVIII, la época del sentir individual; en ese siglo la dimensión económica es plenamente consciente de sí y afirma la autonomía de su modo de ser» (Mario Perniola, *Del sentir*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 94).

feudal. La aparición de la economía libre y la riqueza alteran la percepción del sujeto respecto del otro y de sí mismo. Como ha explicado el antropólogo James Clifford,

La idea de que la identidad es una especie de riqueza (de objetos, conocimiento, recuerdos, experiencia) seguramente no es universal. [...] En Occidente, sin embargo, la recolección ha sido desde hace mucho tiempo una estrategia para el despliegue de un sujeto, una cultura y una autenticidad posesivos<sup>24</sup>.

De ahí que los procesos de secularización, teniendo en cuenta la importante precisión de Blumenberg de que los procesos secularizadores no tuvieron *sólo* que ver con la religión católica<sup>25</sup>, encontrasen parte del camino hecho, ya que la persona renacentista comienza a estar cómoda con la idea de que es una mónada *inter pares*, social y económicamente activa, volcada hacia la inmanencia de lo práctico. A juicio de Gottfried Benn, la «gran revuelta del Renacimiento» consistió en que «el yo renuncia a sentirse tan sólo ‘como corporación o integrante de cualquier forma universal’ (Burckhardt)»<sup>26</sup>. Todo eso coincide con el abandono de la lengua bíblica por las lenguas romances, y por los primeros atisbos (Francis Bacon) del método científico. Por último, el Renacimiento tiene aún otro interés en el proceso constitutivo del sujeto: en su seno se da carta de naturaleza al *vocabulario* del que disponemos hoy en día para hablar de la subjetividad y de la identidad individual:

Las palabras con el prefijo que denomina la relación del individuo consigo mismo, con su propia percepción, fueron numerosas, en particular, sólo a partir de la Reforma. Entonces se extendió el uso de un vocabulario de conceptos que se referían a los objetivos de la personalidad y de la situación espiritual [...] Las palabras para designar la personalidad (*personnalité, individu*, etc.), conocidas desde el Renacimiento, comenzaron a circular activamente sólo en la Edad Moderna. Tras todas las variaciones de los significados lingüísticos imperceptibles en la práctica habitual y la aparición de nuevas palabras [...] se ocultan los procesos psicológicos de toma de conciencia de la personalidad<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> James Clifford, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 260.

<sup>25</sup> Hans Blumenberg, *La legitimación de la edad moderna*, Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 32-33.

<sup>26</sup> Gottfried Benn, *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 36.

<sup>27</sup> Aaron Gurevich, *Los orígenes del individualismo europeo*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 89-90.

VICENTE LUIS MORA

Si bien habrá que esperar al *Discurso de metafísica* (1686) de Leibniz para que aparezca por vez primera en un discurso filosófico la palabra *yo* sin adjetivar<sup>28</sup>.

## Fray Luis de León: contexto histórico y filosófico

El contexto histórico al que tiene que enfrentarse fray Luis de León (1527-1591) es, en lo religioso, el Concilio de Trento; en lo político, las «dos Españas: la una, regulada por la Corona, es la que se denominaba España de realengo; la otra, sujeta al señorío eclesiástico y civil, es la que cae bajo los prelados, abades y magnates de la alta nobleza»<sup>29</sup>; y el contexto cultural sería, desde luego, el humanismo del Renacimiento, que a la muerte de fray Luis era rondado ya por los primeros barroquismos. La etapa histórica renacentista fue más corta que su influencia pues, como exponía Walter Pater, el Renacimiento «no sirve únicamente para denominar aquel resurgir de la Antigüedad Clásica que tuvo lugar en el siglo XV», sino que ha de extenderse a

una corriente de pensamiento única, a pesar de sus múltiples variantes, en la que el amor al mundo del intelecto y de la imaginación, y el deseo de alcanzar una forma más liberal y equilibrada de concebir la vida se hicieron sentir, impulsando a todos quienes experimentaban ese anhelo a buscar nuevos caminos para el goce intelectual y creativo<sup>30</sup>.

Comienza lentamente a producirse la secularización del poder político, que tendrá su culmen teórico en *El príncipe* de Maquiavelo, y el desgaste progresivo de la Iglesia Católica se manifiesta en el ascenso de la *providencia* entendida en términos cada vez más humanos<sup>31</sup>. Como dice Enrique Lynch, «[l]a cultura del Renacimiento es, en cierto modo, la primera cultura de la tradición del Occidente europeo que se plantea la

<sup>28</sup> Leibniz, *Discurso de metafísica*, ed. Julián Marías, Madrid, Alianza, 1982, p. 101. En las notas finales, aclara Marías: «Es el primer texto, probablemente, en que aparece el término *yo*, de tan larga historia filosófica, empleado sustantivamente y en sentido rigurosamente metafísico. Descartes hace un uso pronominal del *yo*» (p. 134).

<sup>29</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Sombras y luces en la España imperial*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004, p. 35.

<sup>30</sup> Walter Pater, *El Renacimiento*, Barcelona, Alba Editorial, 1999, pp. 23-24.

<sup>31</sup> Cfr. José Luis Aranguren, *Ética*, Madrid, Alianza Universidad, 2001, p. 247.

cuestión de la belleza en estrecha relación con la práctica del arte»<sup>32</sup>. En medio de un nuevo vigor económico y social, nace un movimiento cultural que trae consigo un nuevo modelo de belleza, caracterizado por la *claritas* y la *qualitas* y que acepta la limitación de no poder recibir una definición exacta, resignándose al *no sé qué* (*nescio quid*) que Petrarca saca del contexto agustiniano.

Las coordenadas geográficas (Salamanca y su universidad) y religiosas de fray Luis invitan, sin embargo, a reducir la generalidad de algunas de las declaraciones antes expuestas. Como señala Saturnino Álvarez Turienzo,

por el tiempo de fray Luis, el cambio de escuela, de Aristóteles a Platón, no fue mero giro circunstancial, producto de secundar una moda. La crítica a la escolástica se fundaba no sólo, y no básicamente, en el olvido en que dejó a las bellas letras (lo que los críticos hacían como humanistas), sino en el olvido de la religión (lo que hacían como cristianos). La filosofía lógico-demostrativa de Aristóteles venía redefiniéndose como 'filosofismo', como nada más que filosofía, al modo que habían divulgado los círculos 'averroístas'. Dentro de ese 'filosofismo' no quedaba hueco, en efecto, para la religión. Desarrollado Aristóteles según su lógica interna, acaba vaciando el mundo de lo numinoso. En cambio, Platón daba la posibilidad de abrirse a ello. Eso al menos es lo que, a la sazón, entendían los platónicos. Esta escuela facilitaba hacer realidad el programa compartido como diva de época: armonizar 'letras con piedad', lo que se hacía dificultoso para los aristotélicos<sup>33</sup>.

El neoplatonismo europeo no es un concepto, pues, sino un proceso. Se nutre de elementos diversos, cuya cadena secuencial podría ser la siguiente: Pitágoras, Platón, Aristóteles, Filolao, Plotino, Porfirio (*Vida de Pitágoras*), textos herméticos, Marsilio Ficino (*Compendium in Timaeum*) y Pico Della Mirandola, quien terminó de ligar la magia, la cábala y la matemática pitagórica, como viera Francis A. Yates en *Bruno y la tradición hermética* (1969). Sin embargo, a nuestros efectos, el más relevante de todos

<sup>32</sup> Enrique Lynch, *Sobre la belleza*, Madrid, Anaya, 1999, p. 28.

<sup>33</sup> Saturnino Álvarez Turienzo, «Introducción», en *Escritos sobre fray Luis de León, op. cit.*, p. 23. En el mismo sentido, Carlos Valverde: «el platonismo era una filosofía más apta para elevarse a la unión con el Sumo Bien que cualquiera otra. Su dialéctica ascendente de lo sensible a lo inteligible, de las ideas al Sumo Bien, su exigencia de ascesis y desprendimiento, su visión de la Belleza-Amor como plenitud de la persona, etc., eran elementos perfectamente coherentes con las aspiraciones cristianas de los libros sagrados y con las vivencias religiosas de la época» (Carlos Valverde Mucientes, «La filosofía», en VV.AA., *El siglo del Quijote (1580-1680)*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 210).

VICENTE LUIS MORA

estos autores es Ficino, quien lleva a cabo, a partir de sus comentarios al *Fedro* o al *Banquete* de Platón (1469), luego difundidos en España<sup>34</sup>, la destilación «filográfica»<sup>35</sup> del método platónico, incardinado primero en el tema amoroso y llevado luego por otros poetas (Juan de la Cruz, fray Luis, Aldana) al terreno poético moral o espiritual.

Dar el paso estético de vindicar a Platón frente a Aristóteles tiene efectos inmediatos. Como determina Villanueva,

un artista imbuido de platonismo será *realista* a través de formas estilizadas, depuradoras de todo lo sensible para liberarlo de sus imperfecciones y acercarlo a los arquetipos, mientras que el aristotélico representará de forma integradora lo visible, para encontrar en ello la auténtica realidad<sup>36</sup>.

Aplicando ese principio a nuestro caso, queda claro que fray Luis en ningún momento cree que las cosas que describe tengan una existencia real *fuera* del arquetipo divino del que provienen, y de ahí que su materialización escrita tienda al idealismo esteticista más que al naturalismo descriptivo y analítico, que sería propio de un poeta de corte aristotélico. En consecuencia, fray Luis lleva a cabo su síntesis particular de esta aleación de materiales. Configura su propia filografía de traslación, por lo común al género pastoril, como en la oda «Noche serena» y, como es obvio para Blecuá, en su versión del *Cantar de los Cantares*<sup>37</sup>, y también destila con independencia (si bien lastrado por su sólida formación teológica y su convencido agustinismo), el platonismo que quiere recibir, y mucho más el que pretende *emanar*. De esas ideas, algunas son las generales de su tiempo, como por ejemplo la dialogía entre el macro y el microcosmos, característica general de la visión general del Renacimiento, como viera Francisco Rico en *El pequeño mundo del hombre* (1986), y que para Perea Siller tiene una gran proximidad al sistema filosófico que estudiamos: «Así pues, la ‘microcosmía’ del hombre obliga a que su perfección dependa de encerrar en sí mismo el mundo

<sup>34</sup> Para Lara Garrido, es obvio que esta tradición llega hasta nuestra poesía, especialmente en el manierismo (José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica en la poesía culta del Siglo de Oro*, Málaga, Analecta Malacitana, 1999, pp. 280 ss).

<sup>35</sup> Cfr. Pedro Ruiz Pérez, *Manual de estudios literarios del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2003, p. 218.

<sup>36</sup> Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 35.

<sup>37</sup> Cfr. José Manuel Blecuá, «Introducción», en fray Luis de León, *Cantar de Cantares de Salomón*, Madrid, Gredos, 1994, p. 38.

exterior (macrocosmos), una idea de la unidad y armonía universal próxima al platonismo»<sup>38</sup>.

### Alteridad del discurso luisiano en «Noche serena»

La expuesta tensión micro-macrocósmica no es más de una de las numerosas dialogías que pueblan la obra del agustino, que también se producían en su vida personal. Sin entrar en esta última, algo hay que decir de su concepto de subjetividad, no porque tal enfoque sea necesario en cualquier hermenéutica literaria, sino sólo porque es *imprescindible*, a nuestro juicio, para entender su obra. E intentaremos demostrar por qué el concepto de subjetividad de fray Luis está preñado de *alteridad*, término que no hay que entender tras su connotación por el postestructuralismo francés, sino inmerso en su cauce histórico renacentista.

Uno de los elementos que permite hablar de alteridad en fray Luis es la teoría del *prójimo* de su religión, que lleva a aceptar como tal a todos los hombres ya sean desconocidos o enemigos<sup>39</sup>. Habermas sostiene en *La inclusión del otro* que la moral católica diseñó un sistema de principios que funciona a través de la relación moral con el prójimo a través de las ideas de solidaridad y justicia: «El implacable igualitarismo de la justicia exige, por el contrario, sensibilidad para la diferencia que separa a un individuo de otro: cada cual exige del otro ser respetado en su alteridad»<sup>40</sup>. Habermas postula su propia ética de la alteridad planteando que es necesario hacer una ética post-metafísica, debido a que tal rama de la filosofía es puramente histórica desde la dinamitación del concepto por Nietzsche y Heidegger. Esa desvinculación de la ética respecto de la metafísica hace aún más plausible su unión con la ética de fray Luis, por cuanto éste, a juicio de Ciraco Morón Arroyo, «produce una teología racional tomando como base, no la metafísica, sino los nombres de Cristo (fe) como signos naturales (razón)»<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Francisco Javier Perea Siller, *Fray Luis de León y la lengua perfecta. Lingüística, cábala y hermenéutica en «De los nombres de Cristo»*, Córdoba, Editorial Camino, 1998, p. 78.

<sup>39</sup> El Antiguo Testamento acuña un concepto amplio de prójimo (Éx, 20, 16-17; Job 2, 11; Lev 19, 33-34), que se desarrolla en el Nuevo (Mt 22, 36, 40; Lc 10, 25, 37).

<sup>40</sup> Jürgen Habermas, *La inclusión del otro. Estudios de teoría política*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 36-37.

<sup>41</sup> Ciríaco Morón Arroyo, «Imagen, teología, poesía», *Ínsula*, 539, 1991 (noviembre), pp. 13-14, p. 13.

VICENTE LUIS MORA

El requerimiento de alteridad es constitutivo en el pensamiento filosófico y teológico de fray Luis. Ilumina todos sus escritos, incluidos los morales, y siembra con su bulbo dicotiledóneo sus *floreccillas*, como gustaba llamar a sus poemas. En el verso 61 de «Noche serena» el poeta se pregunta, nada menos: «¿Quién es el que esto mira?», dando carta de naturaleza al cuestionamiento del sujeto enunciador del poema, sugiriendo que *quien mira el cielo estrellado no es quien escribe*: no es la misma persona o no es la misma voz, existe una alteridad, un desplazamiento, se genera la presencia de un *otro*, sea o no meramente elocutorio. Esa dialogía establece una auténtica *poética*, en el sentido aristotélico y horaciano de la palabra. E incluso, ya que hablamos de sus odas, en el mismo género de la oda hay una formulación constitutiva de la alteridad. Para Claudio Guillén, la oda es un *about*, un tema pre-programado, y se dirige a alguien, de modo que «estos dos rasgos muchas veces se confunden. El poeta se dirige a un 'tú' que es el tema —a lo que podríamos llamar un 'tú temático'»<sup>42</sup>; creo que esta aseveración es particularmente aplicable a «Noche serena». En efecto, y aunque son detectables algunos casos particulares en el poema de uso de la segunda persona, hay un gran *tú*, en principio referido a Loarte, a quien se apela; incluso la aparición del nombre y del *acto enunciativo* («digo al fin con voz doliente»), se producen en el mismo verso, el décimo. El *tú*, la presencia del otro, es lo que permite la elocución (el poema). Como en los diálogos en prosa, el entrecomillado señala la parte de discurso que tiene como función salir afuera, *aludir* al oyente, para permitir la posibilidad de respuesta, con lo cual el discurso se carga de autoridad: «si responde, es responsable», escribía Levinas<sup>43</sup>. Porque, a pesar de la obviedad, toda atribución de un discurso implica instantáneamente *otro u otros*, que quedan apelados sin explicitarse, que aparecen sin presentarse, como los espectros de Tirso de Molina. O dicho de otra forma, con Enrica Cancelliere:

este *tú* presupone un *yo*. La poesía de fray Luis participa, por lo tanto, de esa producción literaria que se manifiesta en el siglo XVI y que viene propuesta en

<sup>42</sup> Claudio Guillén, «Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España» en Begoña López Bueno (ed.), *La oda*, Sevilla, Universidad de Córdoba y Universidad de Sevilla, 1993, pp. 149-174, p. 155.

<sup>43</sup> Cfr. Emmanuel Levinas, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-Textos, 1993, pp. 14 ss.



## LÍNEAS DE SUBJETIVIDAD RENACENTISTA Y SUS ECOS

forma de autobiografía [...] ¿dónde cabría colocar el *yo* de fray Luis? Nos encontramos frente a otra variante que pertenece al manierismo. El *yo* del poeta se contempla en el universo como la imagen más objetiva y esencial dentro de una relación especular: dicha contemplación provoca un estado emotivo-teorético en el que el poeta, tomando conciencia de sí mismo como sujeto pensante, expresa una escritura reflexiva que anula el *yo* para transcribirlo totalmente en la 'palabra'. El uso del *yo*, por tanto, como medio para una reflexión filosófica<sup>44</sup>.

En efecto, del garcilasista «cuando me paro a contemplar mi estado»<sup>45</sup> al luisiano «cuando contemplo el cielo» de «Noche serena» hay algo más que una evolución poética, y es el cambio del modo petrarquista de consideración del sujeto elocutorio a una de las primeras apariciones en la poesía española del sujeto moderno, parcialmente descentrado, que *sale de sí* para disolverse, mediante su mirada, en lo que le rodea, en este caso el cosmos en versión noctívaga —y neopitagórica<sup>46</sup>—. Lo que no quiere decir que, en su momento, la visión garcilasista no supusiera cierto avance en el mismo camino, como ha mostrado Pedro Ruiz Pérez<sup>47</sup>. Pero era, creemos, un avance menor; en fray Luis la estructura es más evolucionada y se complica: hay en «Noche serena» tres personas, o más bien personajes, que dialogan con sus respectivas miradas entre sí: hay *tres contemplantes que, a su vez, son contemplados*. Ya no hay un solo discurso dirigido a sí mismo por un hablante, reflejándose indefinidamente entre los dos espejos petrarquistas de la contemplación. Aparece ahora una voluntad deliberada de salir afuera, de tener en cuenta al otro, de vaciarse. Lo cual tiene lugar *gracias* al discurso poético, pero también, y al mismo tiempo, *en* el discurso, de modo que la transformación se produce a la vez que se determina la posibilidad de que tenga lugar.

<sup>44</sup> Erica Cancelliere, «La celebración de la palabra en el poema de fray Luis de León» en Ciriaco Morón Arroyo & Manuel Revuelta Sañudo, *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y su obra*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1989, pp. 177-178.

<sup>45</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1821, p. 169.

<sup>46</sup> Pablo García Castillo recuerda las bases pitagóricas de «Noche serena» en «La armonía en Fray Luis de León», *Azafea. Revista de Filosofía*, 15, 2013, pp. 65-82, pp. 73 ss. La cosmovisión pitagórica era, instintivamente, de la mayor afinidad para fray Luis, porque contenía el amor a la belleza, al orden inherente al Cosmos (que para el poeta era Dios), y a la idea de un mundo exterior limitado y regido por principios que unían ambas esferas (divina o cósmica y terrenal o concreta) de una manera armoniosa y exacta. Cf. William Keith Chambers Guthrie, *Los filósofos griegos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 44.

<sup>47</sup> Cfr. Pedro Ruiz Pérez, *El espacio de la escritura*, Bern, Peter Lang, 1996, p. 256.

VICENTE LUIS MORA

De este modo, se llega a una de las premisas esenciales en la ética de la alteridad; Sartre lo explicaría cuando al hablar de la escisión del sujeto argumente que «todo ocurre como si el otro fuera una segunda nihilización operada sobre mi subjetividad por una subjetividad cuyo sentido profundo es existir como negación objetivante de mi subjetividad. Es la falta original»<sup>48</sup>. El lenguaje de fray Luis logra esa *ausencia original* a través de su poder performador, ya que cambia la sustancia de lo que toca, y en unos breves giros retóricos al alcance de cualquier poeta de su tiempo, pero que él acrisoló mejor que nadie, consigue una situación de fuga en la que el sujeto es capaz de dirigirse a un tú ficticio o temático, según Guillén, dejar atrás (abajo, en el suelo) a ambos, elevarse al cielo, dirigirse desde allí a ambos personajes, manteniendo una sola forma personal, volver por un instante a la tierra y luego, en la cadena final de estrofas, terminar «gritando» que, en realidad, está hablando desde *aquí*, desde el cielo, desde el orden del cosmos, desde el prado deleitoso de la participación en la obra divina. Todo ello gracias a un lenguaje poético inalcanzable, que es el que opera el milagro, en palabras de Paul de Man:

la disyunción reflexiva no sólo ocurre por medio del lenguaje como categoría privilegiada, sino que a la vez sustrae el yo del mundo empírico para trasladarlo a un mundo constituido de lenguaje y dentro del lenguaje. El sujeto encuentra el lenguaje en el mundo como una entidad entre otras, pero esta entidad le resulta imprescindible, ya que es la única que le permite diferenciarse del mundo. Visto así el lenguaje divide al sujeto en dos, en el yo empírico, inmerso en el mundo, y en otro yo que, en su intento por diferenciarse y autodefinirse, llega a ser como un signo<sup>49</sup>.

Poética del *difuminado del sujeto en el signo*, para permitir la recepción del otro: he aquí una aproximación conceptual a la lírica original en lengua castellana de fray Luis de León, especialmente lograda en «Noche serena».

La poesía de fray Luis, por tanto, no está ni en el extremo subjetivismo petrarquista, ni en el aún lejano amor barroco por el objeto, la contemplación y el paisaje, llevado a sus extremos de absoluta desaparición de sujeto en el *Jardín cerrado* de Soto de Rojas. Por eso hemos hecho uso de

<sup>48</sup> Jean Paul Sartre, *Cahiers pour une morale* (1983), citado por Celia Amorós, «Sartre», en Victoria Camps (ed.), *Historia de la ética*, 3, Barcelona, Crítica, 2000, p. 355.

<sup>49</sup> Paul de Man, *Visión y ceguera*, S. J. de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 236.

la palabra *difuminado*, y no de otros términos como «yo disuelto», propios ya del sujeto del Barroco, pero no del Renacimiento. Como toda poesía moral, en ese aristotélico término medio, «el desarrollo expositivo de una verdad general (la virtud) se suele enmarcar en una comunicación amistosa, en la que se proyecta la personalidad real o figurada de emisor y receptor»<sup>50</sup>.

## Conclusión

Sea el concepto de Modernidad tan ancho o estrecho como queramos, es obvio que fray Luis es un autor notablemente moderno; aun si la mayoría de los autores (Toynbee, Calinescu, Paz, de Man,) no retrotrajesen al Renacimiento el comienzo de esta edad histórica y cultural, parecería claro que, por su condición de adelantado, la inclusión del agustino en esa lógica cultural es plausible, pues podemos observar en su obra las contradicciones y pulsiones internas del sujeto moderno, dentro del cual es esencial la idea del *otro íntimo*. La percepción de la alteridad late en la base de cualquier discurso literario o filosófico moderno. El juego autorial del *Quijote* o las máscaras del *ser o no ser* hamletiano lo denuncian de una manera más ostensible, pero en la literatura luisiana podemos encontrar muestras sobradas para hablar de un antecedente, por no decir de un pionero. Además, la presencia en la obra de fray Luis de la idea del Todo (en su versión plotiniana del Uno), lo evidencia, para Levinas, el reconocimiento del otro

ha de consistir en que el individuo pensante se sitúa, por un lado, en la totalidad, de modo que forme parte de ella –definiéndose, esto es, ubicándose en relación con las demás partes–, extrayendo su identidad de aquello que le distingue de las otras partes [...] y por otro lado, permanezca fuera [...] extrayendo su identidad no ya del lugar que ocupa en el todo (su carácter, su obra, su herencia), sino de *sí*, de ser *yo*<sup>51</sup>.

Hemos visto que esa dualidad entre la contemplación exterior e interior no sólo del sujeto que escucha, sino del sujeto *hablante*, que canta

<sup>50</sup> Pedro Ruiz Pérez, *Manual de estudios literarios del Siglo de Oro*, op. cit., p. 351.

<sup>51</sup> Emmanuel Levinas, «El yo y la totalidad», en op. cit., pp. 25 ss.

VICENTE LUIS MORA

y a la vez se contempla cantando en el mundo exterior, en una reflexión casi metapoética, se da en fray Luis. En su ya citado estudio sobre «Noche serena», Erica Cancelliere postula que los «itinerarios sapienciales y neurosis instalan, pues, al sujeto en una trama, allí donde el Otro colma de claridad ese territorio del viajar, y hace de él un *speculum*, es decir, un lugar que dispone a la meditación y a la sublime expropiación intelectual»<sup>52</sup>. Para fray Luis los nombres de Dios son como una multitud de espejos colocados frente a un mismo rostro, que dan sólo versiones de una misma imagen invariable. Como Hamlet, se está cuestionando, al poblar de reflejos la identidad, el concepto del yo; como en la leyenda hebrea del Golem, al crear un *tú* desdoblado en el poema se corre el riesgo de que la segunda subjetividad se emancipe y vague perdida por las sendas de la errancia. Mantener esta postura de reconocimiento de la alteridad en una época histórica marcada fundamentalmente por «la negación del otro»<sup>53</sup> y el abandono del prójimo, es muestra de un profundo entendimiento del hombre como ser social y moral, y revela la altura humana de un poeta donde lo lírico no fue menos asombroso que lo ético.

Vicente Luis MORA  
*Universidad de Málaga*

<sup>52</sup> Erica Cancelliere, «La celebración de la palabra en el poema de fray Luis de León», *art. cit.*, p. 181.

<sup>53</sup> José Cepeda Adán, «Los españoles entre el ensueño y la realidad», en VV.AA., *El siglo del Quijote (1580-1680)*, *op. cit.*, p. 40.

## Temporalidad, literatura y poesía en el último fin de siglo latinoamericano

Contemporary history begins when the problems which are actual in the world today first take visible shape; it begins with the changes which enable, or rather compel us to say we have moved into a new era.

Geoffrey Barraclough, *An Introduction to Contemporary History* (1967)

### I

En 1992, cuando Juan Cruz le pregunta a Octavio Paz en el transcurso de una entrevista cómo se llama ese tiempo en que están, el poeta responde sin vacilar: «La época que comienza no tiene nombre todavía». Y agrega enseguida: «Ninguna lo ha tenido hasta convertirse en pasado. El Cid no sabía que vivía en la Edad Media ni Cervantes en el Siglo de Oro»<sup>1</sup>. Pero Paz sí sabía que había vivido en una edad que, de distintas maneras, se dijo «moderna» y a cuyo ocaso le estaba tocando asistir desde la posición inestable de aquel que ve desdibujarse un mundo y aún no atina a percibir los contornos del que vendrá. Su testimonio es clave a la hora de reconstruir el discurso sobre el gran viraje con que se inician los años noventa, pues nos muestra con una claridad prístina cómo al abrirse la última década del siglo XX, la experiencia liminar de encontrarse ante un parteaguas, o un punto de inflexión, constituye a la vez uno de los problemas principales de la agenda intelectual y un fenómeno bastante difundido y aceptado. Se piensa, se siente, que se ha entrado en un período de tránsito entre dos eras, que se vive a caballo entre dos etapas históricas. El poeta mexicano llama «vuelta de los tiempos» a esta noción de un cambio de época que crece al calor del debate sobre la postmodernidad durante los años ochenta, y luego se agudiza y afirma con la caída del muro de Berlín en 1989 y la implosión de la Unión Soviética en 1991<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Octavio Paz, *Itinerario*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 160.

<sup>2</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 161.

GUSTAVO GUERRERO

En realidad, poco importa que nadie sepa por entonces cómo se llama el nuevo tiempo, pues lo que cuenta, como bien recuerda Barraclough, es la fuerza con que se impone la evidencia de que se ha entrado en otra era. El sorpresivo y contundente final de la Guerra Fría constituye para muchos el símbolo más obvio, más indiscutible, de que se ha producido una cisura entre un antes y un después: es, en esencia, *el acontecimiento* que denota una crisis histórica y obliga a redefinir la periodización. Figuras tan distintas, política e intelectualmente, como Francis Fukuyama y Eric J. Hobsbawn coinciden en ello y sostienen que el siglo XX ha acabado en Berlín en 1989 y/o en Moscú en 1991. A despecho de sus notables diferencias, la tesis del uno sobre «el fin de la historia», que postula el triunfo planetario de la democracia liberal, y la tesis del otro sobre «el corto siglo XX», que correría entre 1914 a 1991, suponen por igual un relevo de los tiempos. Hobsbawn puede criticar así abiertamente a Fukuyama y cuestionar la idea de que se haya llegado a un estadio terminal de la civilización, pero le parece difícil poner en duda que no se esté entrando en otra etapa histórica<sup>3</sup>.

También Octavio Paz sigue con especial atención la vertiginosa actualidad de aquel momento y escribe incluso un libro, *Pequeña crónica de grandes días* (1990), donde analiza las consecuencias políticas de la caída del muro de Berlín dentro y fuera de América Latina. Sin embargo, su visión del cambio de época es diferente, pues no lo concibe solo como el fruto de un acontecimiento por importante que sea, sino como el resultado de un proceso más largo y gradual que habría provocado una transformación profunda en nuestra experiencia del tiempo y en nuestra propia historicidad, es decir, en la manera como vivimos la naturaleza contingente, limitada y al fin de cuentas mortal de nuestra cultura (y la inevitable obsolescencia a la que están sujetas todas las representaciones y conocimientos que produzca).

Fiel a su condición de poeta, Paz siempre vio la historia menos como una sucesión de hechos y de fechas que como un juego de continuidades y de rupturas entre distintos imaginarios y sensibilidades. Mal puede extrañar por tanto que su interpretación del cambio de época, aunque no ignore el acontecimiento, prefiera situarse sobre el eje de una temporalidad más difusa y dilatada, como la que descubre en los trabajos del historiador

---

<sup>3</sup> Eric J. Hobsbawn, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, New York, Vintage, 1996, p. 14.

alemán Reinhart Koselleck sobre la variabilidad histórica de las articulaciones entre las categorías del pasado, presente y futuro<sup>4</sup>. Inspirándose en ellos, y adelantándose a la elaboración del concepto de *régimenes de historicidad* por François Hartog<sup>5</sup>, Paz sostiene que lo que signa nuestro ingreso en una nueva era es un decisivo reajuste o desplazamiento en la estructura que regula los lazos entre estas tres categorías. Para resumir su visión de la historia, digamos que a un largo período durante el cual se privilegió el valor del pasado sobre el presente y el futuro, le habría sucedido, a partir del siglo XVIII, la edad moderna, que exaltó el futuro y lo convirtió en su norte y en su horizonte último. Pero en las décadas finales del siglo XX, este régimen entra a su vez en crisis y arrastra en su caída no solo a la idea de futuro sino a su motor interno: el ideal de progreso que había puesto a la historia en movimiento y nos había convertido en personajes de una gesta emancipatoria: el gran relato ilustrado de la modernidad<sup>6</sup>.

En Estocolmo, en diciembre de 1990, trece meses después de la caída del muro de Berlín y faltando solo algunas semanas para la desaparición de la Unión Soviética, el poeta y ensayista mexicano lee en la ceremonia de entrega del Premio Nobel de Literatura:

El hombre moderno se ha definido como un ser histórico. Otras sociedades prefirieron definirse por valores e ideas distintas al cambio: los griegos veneraron a la Polis y al círculo pero ignoraron al progreso, a Séneca le desvelaba, como a todos los estoicos, el eterno retorno, San Agustín creía que el fin del mundo era inminente, Santo Tomás construyó una escala –los grados del ser– de la criatura al Creador y así sucesivamente. Una tras otra esas ideas y creencias fueron abandonadas. Me parece que comienza a ocurrir lo mismo con la idea de progreso y, en consecuencia, con nuestra visión del tiempo, de la historia y de nosotros mismos. Asistimos al crepúsculo del futuro. La baja de la idea de modernidad, y la boga de una noción tan dudosa como «postmodernidad», no son fenómenos que afecten únicamente a las artes y a la literatura: vivimos la crisis de las ideas y creencias básicas que han movido a los hombres desde hace más de dos siglos<sup>7</sup>.

El título mismo de la conferencia de Estocolmo, «La búsqueda del presente», ya indica la categoría dominante en el régimen de historicidad

<sup>4</sup> Reinhart Koselleck, *Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*, Cambridge, MIT Press, 1988.

<sup>5</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

<sup>6</sup> Octavio Paz, *La otra voz, poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 6-7.

<sup>7</sup> Octavio Paz, *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 17.

GUSTAVO GUERRERO

con que se inaugura la nueva era. Según Paz, después del pasado y el futuro, le toca a este erigirse en la instancia que organice la relación de nuestras sociedades con el tiempo y estructure así prácticas, discursos y comportamientos (y afanes, esperanzas y miedos). En uno de los ensayos de *La otra voz, poesía y fin de siglo* escribe:

Creo que la nueva estrella —esa que aún no despunta en el horizonte histórico pero que se anuncia ya de muchas maneras indirectas— será la del *ahora*; los hombres tendrán muy pronto que edificar una Moral, una Política, una Erótica y una Poética del tiempo presente<sup>8</sup>.

Y en Estocolmo agrega:

Así como hemos tenido filosofías del pasado y del futuro, de la eternidad y de la nada, mañana tendremos una filosofía del presente. La experiencia poética puede ser una de sus bases. ¿Qué sabemos del presente? Nada o casi nada. Pero los poetas sí saben algo: el presente es el manantial de las presencias<sup>9</sup>.

No es difícil advertir hoy que esta versión más bien optimista del nuevo régimen de historicidad que se instala en los noventa, está hecha en buena medida con los restos de un futuro que no llegó nunca y es un intento por prolongarlo o preservarlo, como si el cambio no conllevara también una mutación en el contenido y en los valores de las tres categorías, que no se mantienen constantes ni idénticas. Y es que resulta bastante obvio que nuestro presente, vivido en este ahora, ya no corresponde a la experiencia del presente de Paz, todavía bien asentado en el siglo XX, como tampoco se corresponderían su experiencia del pasado ni del futuro con las nuestras. En cualquier caso, en aquella encrucijada liminar, el poeta se muestra moderno hasta en su descripción de la agonía del tiempo moderno: para él, la nueva época que se inicia con la entronización del presente, podría hallar en la experiencia poética uno de sus fundamentos si su filosofía se decide a beber del «manantial de las presencias», o sea, de esa fuente de la «verdadera vida» o la «realidad real» cuya ausencia la literatura y el arte no han cesado de denunciar infatigablemente durante los dos siglos anteriores.

<sup>8</sup> Octavio Paz, *La otra voz, poesía y fin de siglo*, op.cit., p. 53.

<sup>9</sup> Octavio Paz, *Convergencias*, op.cit., p. 21.



Las tensiones que atraviesan el pensamiento de Paz ponen en escena un vivo forcejeo entre poesía e historia, política y estética, que se deja leer a lo largo de estas líneas y se hace aún más visible cuando el poeta y ensayista nos expone su *otra versión* del nuevo régimen de historicidad, la más realista y crítica sin duda, la más ajustada a nuestra propia experiencia. Con ella ya no nos anuncia el posible advenimiento de un presente en el que se encarne «el manantial de las presencias», sino que nos advierte por el contrario ante los peligros que acarrearía un triunfo del espejismo mediático o, para decirlo como Baudrillard, un triunfo de los simulacros:

La preeminencia del *ahora* lima los lazos que nos unen al pasado —escribe en *La otra voz, poesía y fin de siglo*—; la prensa, la televisión y la publicidad nos ofrecen diariamente imágenes de lo que está pasando ahora mismo, aquí y allá, en la Patagonia, en Siberia y en el barrio vecino; la gente vive inmersa en un ahora que parpadea sin cesar y que nos da la sensación de un movimiento continuo y sin cesar acelerado. ¿Nos movemos realmente o solo giramos y giramos en el mismo sitio? Ilusión o realidad, el pasado se aleja vertiginosamente y desaparece. A su vez, la pérdida del pasado provoca fatalmente la pérdida del futuro<sup>10</sup>.

Paz asienta buena parte de su testimonio en su experiencia como telespectador ante una pantalla que, con la llegada de la televisión por cable y satélite, repentinamente se subdivide en un sinnúmero de rectángulos y se convierte en un heterogéneo mosaico donde se yuxtaponen imágenes de los espacios y tiempos más alejados del planeta: la Patagonia, Siberia y el barrio contiguo. Al igual que David Harvey, quien publica por aquellos años *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change* (1989)<sup>11</sup>, el mexicano subraya cómo la comprensión espacio-temporal se está traduciendo en un trastorno de nuestra conciencia histórica y está redefiniendo unas subjetividades que se ven confrontadas a la inesperada *simultaneidad de lo no simultáneo*, para decirlo con los términos de Ernest Bloch<sup>12</sup>. De pronto se empieza a ver al mundo a través de un conjunto de heterogéneos simulacros mediáticos que postulan una ecualización de todos los tiempos en uno solo: un continuo y saturado presente que gira sobre sí mismo sin llevarnos a ninguna parte.

<sup>10</sup> Octavio Paz, *La otra voz, poesía y fin de siglo*, op.cit., p. 21.

<sup>11</sup> David Harvey, *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change*, London, Verso, 1989.

<sup>12</sup> Ernest Bloch, *Heritage of our times*, Cambridge, Polity Press, 2011, pp. 35-82.

GUSTAVO GUERRERO

Diez años después, y en la estela de los trabajos de Harvey y de Andreas Huyssen<sup>13</sup>, Jesús Martín-Barbero incide en este papel que los medios han ido desempeñando en la transformación de nuestra manera de concebir el tiempo:

Catalizando la sensación de estar de vuelta de las grandes utopías, los medios se han constituido en un dispositivo fundamental de nuestra instalación en un *presente continuo*, en una secuencia de acontecimientos que, como afirma Norbert Lechner, no alcanza a cristalizar en duración, y sin la cual ninguna experiencia logra crearse, más allá de la retórica del momento, un horizonte de futuro. La trabazón de los acontecimientos es sustituida por una *sucesión de sucesos* en la que cada hecho borra el anterior; y sin un mínimo horizonte de futuro no hay posibilidad de pensar cambios, con lo que la sociedad patina sobre una sensación de sin-salida<sup>14</sup>.

Los desarreglos que provoca el nuevo régimen de historicidad constituyen una de las problemáticas más características de esa última década del siglo XX, pero, a diferencia de otras, se trata de una problemática que no se agota con los años noventa, sino que se proyecta hasta el siglo XXI y aún siguen formando parte de nuestra actualidad. Recientemente, en un análisis de las diversas prácticas de la reescritura en la literatura actual, Cristina Rivera Garza concluía: «El motor del reescritor no es la nostalgia por el pasado, sino la emergencia del presente. Esta cosa sin salida»<sup>15</sup>. Unos años antes, comentando un conocido poema de Ossip Mandelstam, Giorgio Agamben afirmaba que contemporáneo era aquel capaz de percibir el espinazo roto de su tiempo, la falla que lo recorre y desde la cual se pueden vislumbrar a la vez la profundidad del pasado y la raíz del porvenir<sup>16</sup>. Octavio Paz fue uno de los primeros en ver esa herida y en advertir lo que suponía como alteración de nuestro modo de pensar, de vivir y de sentir. Lúcidamente, como un observador privilegiado de las

<sup>13</sup> Andreas Huyssen, *Twilight memories. Making time in a Culture of Amnesia*, New York/ London, Routledge, 1995.

<sup>14</sup> Jesús Martín-Barbero "Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria", *Mediaciones.net*, 2000, <http://www.mediaciones.net/2000/01/dislocaciones-de-tiempo-y-nuevas-topografias-de-la-memoria> [05-04-2016].

<sup>15</sup> Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles, necroescrituras y desapropiación*, México D.f., Tusquets, 2013, p. 145.

<sup>16</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Rivages, 2008, pp. 13-17.

transformaciones por las que atravesaban nuestras sociedades en aquel fin de siglo, vio que se había producido un cambio de fondo que presidía a una rápida puesta en escena de otra sensibilidad, de otro paisaje del tiempo. También vio que ese cambio estaba siendo determinante en la evolución de las condiciones que definían el diálogo entre historia y creación en nuestra cultura:

El poeta sabe que no es sino un eslabón de la cadena, un puente entre el ayer y el mañana. Pero de pronto, al finalizar este siglo, descubre que ese puente está suspendido entre dos abismos: el del pasado que se aleja y el del futuro que se derrumba. El poeta se siente perdido en el tiempo<sup>17</sup>.

## II

Koselleck describía la temporalidad histórica como el fruto de una correlación entre el pasado y el futuro regida por dos categorías principales: el espacio de la experiencia y el horizonte de expectativas. Aquel corresponde, *grosso modo*, al recuerdo y a la memoria, a la vivencia individual o colectiva que se transmite y que puede ser reproducida; este es el campo de la posibilidad, la esperanza y el deseo (y, en suma, de la proyección de una idea de porvenir)<sup>18</sup>. El régimen de historicidad moderno alimentó una continua tensión entre ambas categorías, como bien lo ilustra la figura del poeta que Paz nos dibuja y que lo representa como el eslabón de una cadena: es el héroe cultural que salvaguarda las viejas palabras de la tribu, reactualizándolas continuamente en una perspectiva de futuro, redorándolas en una incansable reinención de la tradición. Con la entronización del presente y la aparición de un nuevo régimen de historicidad no solo esta identidad del poeta y, en general, del escritor entra en crisis, sino que aumentan sensiblemente las tensiones que socavan la estabilidad e identidad de los sujetos dentro de las sociedades contemporáneas, un fenómeno cuya repetida tematización por parte de la literatura y el arte trata de hacer visibles las magnitudes del cambio al que se está asistiendo.

<sup>17</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 102-103.

<sup>18</sup> Reinhart Koselleck, *op. cit.*, pp. 19-24.

GUSTAVO GUERRERO

Jugando con los terrores milenaristas que recorren el fin de siglo, Rodrigo Fresán imagina en *La velocidad de las cosas* (1998) un mundo donde los escritores han ido muriendo misteriosamente uno tras otro. En el relato con que cierra el libro, le deja la última palabra a un sobreviviente:

No hace mucho leí que lo primero que se pierde cuando se deja de leer es la capacidad de abstracción a la hora de entender el pasado como un proceso orgánico y acumulativo, algo *cierto* y por lo tanto *vigente*. Adiós entonces a la facultad de *hacer memoria* y bienvenida sea la imposibilidad de entender el futuro como fruto y consecuencia de nuestras acciones pretéritas. Todo será puro presente y lo que ocurrirá será algo horrible y será horrible porque significa que ni siquiera tendremos el último consuelo de un cataclismo final, súbito y regenerador: el fin del mundo transcurrirá —ya está transcurriendo— en cámara lenta. El fin del mundo comenzó el primer día de enero del año 2000 con la abolición del pasado y el descubrimiento de que, de aquí en más, todo sería presente porque a quién puede seducirle la idea de ponerse a imaginar la hipótesis de un futuro en los albores de un milenio nuevo, quién puede atreverse a ponerlo por escrito y a quién puede interesarle leerlo<sup>19</sup>.

Desde otro lugar, desde la Cuba del Período Especial, Antonio José Ponte describe lo que significa ser joven en esta nueva época:

Una tarde en La Habana, por no hablar de una tarde en ciudades cubanas como Matanzas o Pilar del Río, convence de inmediato de que el tiempo no camina. El pasado se pierde fácilmente de vista, no hay pasado. El futuro no acaba de llegar, y se está dentro de un presente fijo. Así pues, cumplir veinte años en Cuba es tener veinte años para siempre. Puede tratarse de un hermoso don o de una maldición refinada, cada veinteañero sabrá cómo tomarlo<sup>20</sup>.

También hace del asunto una preocupación recurrente el poeta uruguayo afincado en México, Eduardo Milán. En uno de sus artículos más comentados de aquellos años, y en el que acaso puede leerse una alusión a las ideas de Paz, escribe:

Todo lo que tenemos es el presente: sofocante, implacable, filoso como una lámina, pero eso es todo, al menos por ahora. Los abanderados del presente no pensaron, no pudieron haber pensado qué significa exactamente vivir encerrados entre las cuatro paredes del presente, como si hubiéramos sido pintados. La cuadratura de

<sup>19</sup> Rodrigo Fresán, *La velocidad de las cosas*, Buenos Aires, Tusquets, 1998, pp. 354–355.

<sup>20</sup> José Antonio Ponte, «Veinte años en Cuba», *El correo de la Unesco*, 24, 1999, p. 47.

## TEMPORALIDAD, LITERATURA Y POESÍA EN EL ÚLTIMO FIN DE SIGLO

nuestra vivencia tiene algo de arte, de artificio: por algo se dice, y no sólo en alusión a la representación de nuestra existencia, que vivimos en la sociedad del espectáculo. Esto es un escenario: estamos encuadrados. La posibilidad de salirnos del marco, de desmarcarnos, era, en un sentido temporal, la utopía<sup>21</sup>.

Desde los comienzos del romanticismo, el poeta moderno suele hacer patente de un modo u otro (y en diversos tonos) la situación de incomodidad o de ruptura en que se encuentra con respecto a su época, su clase, su familia y/o su patria. Digamos que esto forma parte de su condición. Un hijo o nieto de las vanguardias, como Eduardo Milán, no lo ignora ni pretende agregar una queja más a ese largo rosario. A mi modo de ver, lo que le preocupa a la sazón, como a otros de sus contemporáneos, es algo distinto y que, si le lee con cierta atención, tiene que ver más bien con la posibilidad de atribuirle algún sentido a la marginalidad de la poesía en el mundo que se está configurando bajo la égida del nuevo régimen temporal. Porque, en aquel contexto específico, lo que se plantea no es ya, como en tiempos de Rubén Darío, el problema del lugar marginal o excéntrico del oficio y la escritura poéticas en nuestras sociedades; lo que se plantea es la supervivencia misma de ese no-lugar como una posición culturalmente significativa e incluso necesaria tras la mengua del valor del futuro. Milán es consciente de que, como compañera de ruta de las principales utopías políticas y/o espirituales del siglo XX, la poesía supo encarnar de un modo privilegiado la apuesta por un porvenir diferido o postergado cuya erosión la priva de pronto, inopinadamente, de una parte esencial de su dispositivo de legitimación: «El poeta actual no solo ha perdido origen o lugar: perdió fundamentalmente identidad. Cuando digo identidad me refiero a identidad social, a figuración, ya sin ninguna posibilidad de vivir la otredad en tiempo real...»<sup>22</sup>.

A pesar de sus diferencias, Paz y Milán comparten en aquella coyuntura la misma preocupación por la supervivencia de una cierta otredad definitoria de la poesía, que no solo representa un lugar en el espacio sino también en el tiempo: ese desde el cual es posible elaborar una crítica del presente. «Pensar el hoy —señala justamente el mexicano en Estocolmo— significa, ante todo, recobrar la mirada crítica»<sup>23</sup>. Ante el

<sup>21</sup> Eduardo Milán, *Resistir, insistencia sobre el presente poético*, México D.F., Conaculta, 1994, p. 24.

<sup>22</sup> Eduardo Milán, *op. cit.*, p. 37.

<sup>23</sup> Octavio Paz, *Convergencias, op.cit.*, p. 20.

GUSTAVO GUERRERO

consensualismo y el unanimismo que se instalan con el final de la Guerra Fría, lo que pone entonces en juego el debate en torno a la situación de la poesía no es solo el destino de un género literario sino de esa *otra voz* que, como indica el título de Paz, es la de la distancia, el desfase, el desvío, la incompatibilidad y la disensión. Buscar formas inéditas de destiempo y exterioridad se erige de tal suerte en la primera urgencia de la nueva agenda crítica. De ahí que, aun cuando parezca en un principio escasamente visible, uno de los temas mayores que recorre los noventa, acaso el más inactual y el más contemporáneo, sea el de la posibilidad o imposibilidad de un quehacer poético, como bien lo entendió Roberto Bolaño al escribir *Los detectives salvajes* (1998). Luis Felipe Fabre lo ve claramente cuando destaca que, en tanto poeta, el mayor acierto del chileno no está en su poesía sino en esa novela y en la estrategia que la sustenta: «justamente en no escribir un poema sino en darle forma a su imposibilidad»<sup>24</sup>.

Milán comenta también la situación crítica de la poesía en aquellos años pero lo hace con ese tono suyo de radical desencanto que a menudo raya nostálgicamente en el escepticismo: «¿A quién le importa que un poeta plantee nuevas posibilidades expresivas si el arte de la poesía está en vías de extinción?»<sup>25</sup>.

François Hartog, que acuña el adjetivo «presentista» para calificar al presente del nuevo régimen de historicidad, lo describe como un dispositivo complejo, variable y sobre todo contradictorio, ya que recuerda, en muchos aspectos, al *tota simul* que definía la eternidad para Plotino y San Agustín —un tiempo en el que ya no pasa nada—, pero también se manifiesta como un presente moderno y secuencialmente atropellado, un presente ávido y frenético, que se mueve a una velocidad vertiginosa produciendo y consumiendo continuamente su propia historia, en una suerte de carrera sin fin hacia ninguna parte. Con su emergencia, las categorías de Koselleck parecen redesplegarse de una manera diferente al interior del sistema temporal:

¿Debe estimarse que la distancia entre la experiencia y la expectativa se ha ahondado hasta el punto de que se ha producido una ruptura entre ambas o que

<sup>24</sup> Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros, ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*, México D.F., Conaculta, 2005, p. 80.

<sup>25</sup> Eduardo Milán, *op. cit.*, p. 26.

## TEMPORALIDAD, LITERATURA Y POESÍA EN EL ÚLTIMO FIN DE SIGLO

estamos, en todo caso, en un momento en que las dos categorías se hallan como desarticuladas la una con respecto a la otra?,

se pregunta el historiador francés al final de su libro<sup>26</sup>.

La agravación de la crisis del humanismo moderno, que acompaña el descentramiento de la literatura y de los estudios literarios a lo largo de la década, parece reflejar en buena medida este alejamiento o desarticulación entre experiencia y expectativa, pues se diría que, en la nueva era presentista, como en el mundo apocalíptico de Fresán, ya nada de lo que haya sucedido antes sirve para prevenir, predecir o anticipar lo que ha de venir después. La pérdida de referencias afecta entonces por igual a la noción de futuro y de pasado. Es lo que nos muestra uno de los debates más sintomáticos de la década: el que se traba con la publicación del libro de Harold Bloom, *The Western Canon* (1994). Que el crítico insista, desde el primer capítulo, en el modo elegíaco en que está escrito, es un pronóstico (y un signo de lucidez) que la agria discusión que ha de seguir no hace menos que confirmar. Pues, aunque esta se ha de centrar esencialmente en torno al problema del relativismo de los valores estéticos y alrededor de las reivindicaciones de los grupos excluidos o ignorados por la alta tradición moderna —recordemos que en el prólogo Bloom califica a los estudios multiculturales y de género de «escuelas del resentimiento»<sup>27</sup>—, lo cierto es que la crisis del canon constituye a la vez uno de los escenarios más visibles y dramáticos de la dislocación y el reajuste de la temporalidad. Aquella eficaz maquinaria cultural que, gracias a la famosa angustia de las influencias, permitía administrar el poder del tiempo a la manera de una correa de transmisión cuyo movimiento creaba una relación necesaria entre pasado y futuro, de pronto se atasca al acabar el siglo, cuando el pasado se desvincula del futuro y solo puede hablar de un ahora que se consume rápidamente en sí mismo. La búsqueda de lo nuevo, de una originalidad que se negocia con la tradición heredada y se proyecta hacia el porvenir para hacerse imperecedera, pierde así su horizonte axiológico y pone de manifiesto la incompatibilidad profunda entre el presentismo y la vieja ecuación humanista que identificaba valor y duración. Como factores y productos del nuevo régimen de historicidad,

<sup>26</sup> Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 270.

<sup>27</sup> Harold Bloom, *The Western Canon*, New York, River Head, 1994, p. 5.

las exigencias de un mercado editorial a corto plazo y de unos medios de comunicación obsesionados con la más inmediata actualidad contribuyen a la erosión de este sistema de producción de un capital simbólico y de una escala de jerarquías. Por ello resulta cada vez más difícil imaginar que un poeta o un escritor pueda alcanzar en vida aquellos niveles de consagración que antaño suponían una forma anticipada de posteridad, o sea, un lugar en el canon. ¿Qué se dice cuando se empieza a decir por entonces que ya no habrá otro Borges ni otro Neruda? Eso, entre otras cosas, como sugiere Paz en *La otra voz, poesía y fin de siglo*<sup>28</sup>.

Bloom lo advierte ya en su libro cuando describe lo que está en juego en aquel debate: «El asunto crucial es el de la mortalidad o inmortalidad de las obras literarias», señala empleando la metáfora consagrada para referirse al vínculo entre valor y duración<sup>29</sup>. Nuestra instalación en un régimen presentista no solo parece trastornar, en este sentido, el estatuto y las condiciones de producción de la poesía (y la literatura), sino que afecta también los modos de lectura (y la recepción en general) al modificar un patrón evaluativo que se había mantenido bastante estable hasta ese momento. Y es que el principio de apreciación basado en una forma de novedad, de originalidad, inagotable, que perduraría más allá de su época y se erigiría en modelo de una escritura por venir, no puede seguirse sosteniendo sin matices en una era dominada por el ahora y en la cual los tiempos de obsolescencia de lo nuevo han adoptado un ritmo vehemente, hasta el punto de provocar el colapso de la idea misma de originalidad o novedad, como lo proclaman los defensores del postmodernismo. En ese presente presentista, que Hartog caracteriza, recordemos, por la agravación de la desconexión o desajuste entre experiencia y expectativa, el modelo humanista, que asocia valor y duración, empieza a convivir progresivamente con otro, que asocia valor e inmediatez. Este no tarda en hacerse palpable en las nuevas poéticas emergentes y pronto hallará sus medios de expresión idóneos, como práctica artística, gracias a la revolución tecnológica (y, en especial, gracias al desarrollo de plataformas como Twitter). Antes de que tengamos una escritura poética *en* la inmediatez, habrá así una escritura *de* o *sobre* la inmediatez, que responde a las solicitudes de un extraño presente cada vez menos estable y definido, cada vez más

<sup>28</sup> Octavio Paz, *La otra voz, poesía y fin de siglo*, op.cit., p. 111.

<sup>29</sup> Harold Bloom, op. cit., p. 36.



laberíntico e imprevisible: un presente cuya expansión se ve continuamente minada por su tendencia a la entropía.

«Noche con posibilidades»

Para todo habrá tiempo: para pedir cerveza  
y que mientras él vaya al baño  
yo encienda uno de sus cigarrillos  
pero al sacarlo del atado otro más caiga  
y se ponga a rodar  
y cuando intente atraparlo llegue hasta  
el charco que por algún motivo apareció  
entre los vasos,  
para que mientras considero  
si dejar que el cigarrillo se seque  
o hacerlo desaparecer  
él vuelva del baño y descubra mi torpeza,  
y así seguir enumerando  
sin que ningún eslabón defina nada  
sino que solo implique —se produce  
en muy raras ocasiones  
este fenómeno, este diverso proceder  
del tiempo:  
ya no transcurre  
cambió de dirección  
cobra profundidad  
se subdivide indefinidamente

Laura Wittner <sup>30</sup>

Haciendo un balance de la década, Martín Prieto y Daniel García Helder señalan en una sonada conferencia que se publica en Buenos Aires en 1998:

Lo insustancial, lo perecedero, la modalidad ontológica más actual, los productos alimenticios, las marcas y las modas efímeras. El tiempo de la poesía argentina de los noventa es el presente, no el pasado ni mucho menos el futuro. Habría que contabilizar las veces que aparecen en poemas las locuciones *presente puro* y *puro presente*...<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Laura Wittner, *Las últimas mudanzas*, Bahía Blanca, Vox, 2001, p. 34.

<sup>31</sup> Daniel García Helder & Martín Prieto, «Boceto n° 2», *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 2007, p. 108.

GUSTAVO GUERRERO

Lo mismo podría haberse dicho de mucho de lo que se está escribiendo en verso, en aquel momento, en otros países latinoamericanos o incluso en España, bajo la preceptiva de la poesía de la experiencia. Para los poetas que hacen entonces sus primeras armas, una de las respuestas posibles ante el imperio de un presente presentista puede ser por tanto igualmente «presentista» y elaborarse como un signo de los tiempos con el que se juega críticamente el juego especular del reflejo, el índice o la alegoría. No en vano abundan las anotaciones, los apuntes a mano alzada, las instantáneas y los esbozos, las enumeraciones y las listas, todo tipo de escrituras breves, acumulativas y paratácticas que permiten acercar lo enunciado a las condiciones de la enunciación misma. Entre ellas, la minuta (y el modelo de las entradas de un diario), el haikú y el epigrama se reciclan genéricamente y parecen impregnar las nuevas poéticas de la inmediatez en verso y en prosa, en papel y, muy pronto, en línea (recordemos que a partir de 1993 la WWW entra en el dominio público). A partir de entonces, momento, escritura y fragmento empiezan a rimar en un sinnúmero de poemas (y de pantallas) que surgen como desligados de una narrativa previa, que tienden a diversificarse indefinidamente abismándose en su propio ahora y que tratan de cernir la inestabilidad, la velocidad y/o la profundidad del transcurrir del tiempo (y de nuestro transcurrir en el tiempo) dentro del nuevo régimen temporal.

«Lista (al no poseer, enumeramos)»

te había dicho que era un libro para leer de pie en el metro,  
poemas centavos acumulados: pequeña torre en el velador  
para cerveza o un ticket para el cine, algo así  
como un paquete de haikúes supuestamente anodinos elaborados  
por un espíritu demasiado ansioso para ese tipo de templanza,  
fijaciones o instantáneas, detenciones en un *zapping* sin tiempo  
como el agujero de los labios que no cierran del todo  
y que parecen un convite, soplar un diente de león o avisar una imagen  
advirtiéndolo con un silbido mudo la presencia de las cosas,  
sabor y antojo de adjetivos empaquetados primorosamente  
en escaparates. Souvenirs, marcas, quizás pequeños hitos,  
lugar donde rincón y esquina se juntan para hacer de las suyas  
o perfume a fracaso de un transeúnte; un cortapuros que en mi paranoia  
imaginé como un aparato diseñado para rebanar dedos  
o una *lap dancer* que se olvida por un momento de su cuerpo

## TEMPORALIDAD, LITERATURA Y POESÍA EN EL ÚLTIMO FIN DE SIGLO

extasiándose con la letra y cadencias de una balada exacta,  
 un mendigo con armónica de vidrio en las calles de Chicago,  
 el gorro chilote manchado con yeso de un obrero,  
 una mujer cruzando en bata y llorando la niebla de una calle santiaguina  
 o la pollilla de vidrio en el gris de mi cerebro al contemplar  
 a novias y madres en el departamento de decoración de una multitienda.  
 La lista es *zapping* arbitrario, es caminar en ciudades-estaciones  
 y entre un Estado y otro no hay sino maíz que la muerte siega y ciega,  
 estaciones de una carretera que es devenir y tiempo que asaltamos  
 apurando los versos muchas veces, exprimiendo el instante o reflejándolo  
 como la música que intenta volar y violar las agujas del reloj.

Germán Carrasco<sup>32</sup>

## III

Enfrentarse con la dificultad de decir un presente distinto y aprender a formalizar una relación con el tiempo que denote el cambio de régimen y de subjetividad, son dos de los retos principales del grupo de poetas y escritores que empieza a darse a conocer en el fin de siglo. Ambos desafíos forman parte de las problemáticas que permiten reunirlos (y leerlos) hoy más allá o más acá de sus respectivos contextos nacionales, pues estamos hablando de un tema que no es solo argentino o rioplatense sino que tiene un alcance bastante más global. Si se busca bien, es posible encontrarlo con distintos matices en las que eran a la sazón las últimas hornadas chilenas, mexicanas, cubanas o venezolanas, entre otras. En estas nuevas generaciones, la cuestión de la temporalidad y la cotidianidad, o, mejor, de la temporalidad *en* la cotidianidad, refleja en muy buena medida una asumida influencia de la poesía modernista norteamericana (que reemplaza o se superpone a la influencia francesa) y, a la vez, conlleva una relectura crítica de las poéticas del instante y la epifanía modernas. Hay que insistir en esto último, ya que se trata de un punto clave: existe una no menos visible solución de continuidad con otros presentes del pasado, sobre todo si se toman en cuenta dos características que hacen irreductible este presente (y la gestión de este nuevo

<sup>32</sup> Germán Carrasco, *Calas*, Santiago de Chile, JC Saez editor, 2001, p. 36.

GUSTAVO GUERRERO

presente) a las influencias y modelos previos que he mencionado. Por un lado, como afirma Dominique Viart, la noción de lo fugitivo y lo transitorio no es la misma en los noventa que en tiempos de Baudelaire y Apollinaire (o Neruda), pues nuestro presente presentista parece más efímero que los de entonces y es infinitamente más diverso y desesperanzado<sup>33</sup>: en este ahora nadie se siente ya combatiendo heroicamente, como el poeta de *Calligrames* (1918), en las fronteras del porvenir y de lo ilimitado. Por otro lado, nos encontramos ante un presente comprimido, instantáneo e intrascendente, un presente que, como señala Andreas Huyssen, incorpora su propia usura y acaba devorándose a sí mismo: su horizonte inmediato es la caducidad que lo traduce a menudo en residuos, basura y escombros.

Valga recordar que, a mediados de los noventa, el crítico alemán hace hincapié en esta diferencia que nos aleja de la visión más tradicional del tiempo moderno y que, según él, resulta a la vez de la diversificación neoliberal del consumo, de la revolución tecnológica en curso y de una redefinición del culto a la novedad. Creo que, a manera de conclusión, se pueden citar sus palabras, pues en ellas se resume magistralmente el objetivo que perseguimos modestamente con estas páginas. A saber: poner de manifiesto la necesidad de pensar hoy diferentemente la articulación entre tiempo, sociedad y escritura a la hora de interpretar la producción poética y literaria contemporánea.

Hoy la perpetua aparición del presente como lo nuevo ya no puede seguirse describiendo críticamente como el eterno retorno de lo mismo, tal y como Adorno y Benjamin lo propusieron. Dicha formulación presupone unos niveles de estabilidad, de homogeneidad demasiado altos. El consumo capitalista de hoy no se limita simplemente a homogeneizar poblaciones y territorios, como en los Estados Unidos de los años veinte o en la Alemania de Weimar. A medida que el consumo masivo se ha extendido dentro de las sociedades modernas, la diversificación se ha convertido en la palabra clave, trátase de gaseosas o de softwares, de televisión por cable o de equipos electrónicos. Lo nuevo no es ya justamente un eterno retorno de lo mismo. El ritmo vehemente de la invención tecnológica, junto a la expansión del sector de la realidad virtual en el mundo de la vida, están produciendo cambios en las estructuras de sentimiento y en la percepción, que una teoría basada en el concepto de homogenización y de un tiempo

<sup>33</sup> Dominique Viart, «Introduction» en Dominique Viart & Gianfranco Rubino, *Ecrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 22.

## TEMPORALIDAD, LITERATURA Y POESÍA EN EL ÚLTIMO FIN DE SIGLO

homogéneo ya no puede cernir. De ahí que nuestra fascinación por lo nuevo se haya transformado, pues entendemos que lo nuevo tiende a incorporar su propia desaparición, la anticipación de su obsolescencia, desde el momento mismo de su aparición<sup>34</sup>.

Gustavo GUERRERO  
*Université de Cergy-Pontoise*  
*Institut d'Études Politiques de Saint-Germain-en-Laye*

---

<sup>34</sup> Andreas Huyssen, *Twilight memories. Making time in a Culture of Amnesia*, New York/ London, Routledge, 1995, p. 26, la traducción es mía.



## *Worldwide – weltweit:* De la vida en mundos transarchipiélicos

### 1 Inseln Wissen Meer<sup>1</sup>: un islario de la globalización acelerada

En el año 1528, aparece en Venecia la primera edición de aquella obra de Benedetto Bordone, originario de Padua, que pasaría a la historia como su libro de islas, su islario. Situado en un período en el que la producción literaria sobre las islas se intensifica claramente y para el cual *Utopía* (1516) de Tomás Moro sería uno de los ejemplos más representativos<sup>2</sup>, es necesario abordar este libro en mayor detalle –y esto no solo porque en el mismo momento, es decir en el año 1528, se comprueban en inglés las primeras evidencias sobre un discurso sobre «el mundo entero» (*the whole world*)<sup>3</sup>–. El momento de su publicación se encuentra no solo *después* del llamado «descubrimiento» de América, sino además *después* de la conquista de la capital del imperio azteca por los españoles bajo la dirección de Hernán Cortés –y de este modo, *después* de la primera confrontación prolongada con las civilizaciones americanas.

Ante el trasfondo de estos desafíos culturales para la autocomprensión de los europeos, este libro sumamente exitoso puede arrogarse el mérito de haber esbozado un completo mundo de islas con proyecciones globales. En el *Islario* de Bordone nos encontramos con una respuesta temprana, tanto para la primera etapa de la globalización acelerada como para todas aquellas problemáticas que surgen a partir de la pregunta por

<sup>1</sup> *Nota del traductor*: el título presenta un juego de palabras que es difícil de traducir al castellano. Los conceptos aislados «Islas» (*Inseln*), «Saber» (*Wissen*), «Mar» (*Meer*), al no estar separados entre comas pueden combinarse de diversas maneras dando forma a otras frases. Leídos linealmente pueden significar «Las islas saben/conocen el mar». Además, por homofonía (*Meer* = *mar*; *mehr* = *más*), esta misma frase puede significar: «las islas saben más». Se ha conservado, entonces, esta sintaxis insular en la oración, puesto que jugará un rol importante en el ensayo. Tal vez, una traducción posible hubiera sido: «Islas Saben Mares», aunque con ella se hubiera perdido el uso del infinitivo y con ello la condición del «Saber» como disciplina.

<sup>2</sup> Ver al respecto Volkmar Billig, *Inseln. Geschichte einer Faszination*, Berlin, Matthes & Seitz, 2010, pp. 81-88.

<sup>3</sup> Cfr. Steven Connor, «I Believe That the World», en Vera Nünning, Ansgar Nünning & Birgit Neumann (eds.), *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*, Berlin/ New York, Walter de Gruyter, 2010, p. 30.

OTTMAR ETTE

la convivencia con una indiscutible multiplicidad de formas religiosas, sociales y comunitarias.

El «intelectual de Padua»<sup>4</sup>, nacido en 1460 y fallecido el 10 de abril de 1539 en Venecia y cuyo hijo ilegítimo Escalígero se volvería una de las figuras más conocidas del humanismo europeo<sup>5</sup>, publicó en 1528 la primera edición de su libro de las islas bajo el prolijo título de *Libro di Benedetto Bordone nel qual si ragiona de tutte l'isole del mondo, con li lor nomi antichi & moderni, historie, favole, & modi del loro vivere & in qual parte del mare stanno, & in qual parallelo & clima giacciono*<sup>6</sup>. Para las ediciones posteriores del libro, publicadas a partir de 1534 también en Venecia durante la vida del autor, se comenzó a utilizar el conciso título de *Isolario*, con el cual se le identifica hasta el día de hoy en el campo de investigaciones y estudios en referencia a la obra. Por lo mismo, en lo que sigue, denominaremos al *Libro de Bordone* como *Isolario* y, de este modo, lo pondremos en clara relación con el género véneto del *Insularium*.

El libro de las islas de Bordone se compone de tres partes, ya bastante irregulares en su extensión: la primera parte, con veintinueve mapas, contiene el mundo de las islas del Atlántico, incluyendo el Mar Báltico; la segunda, con cuarenta y tres mapas, examina las islas del Mar Mediterráneo; y la tercera, con solo diez mapas, alude a las islas del Lejano Oriente. A través de todos ellos, Bordone se propone entregar a sus lectores europeos, mediante una secuencia reiterativa en la construcción de su texto y ordenada a su vez científicamente, informaciones sobre las ubicaciones geográficas, sobre el clima y la historia, sobre la población, sobre la flora y la fauna y muchos otros aspectos de interés general.

Dibujos esquemáticos sobre la división en grados del orbe (los que sin las discusiones de la época sobre las proyecciones cartográficas de Ptolomeo seguramente no hubiesen resultado tan detallados), indicaciones sobre los trópicos y sobre la eclíptica del globo, sobre la segmentación de la rosa de los vientos en antigua y contemporánea, así

<sup>4</sup> Silvana Serafin, «Immagini del mondo coloniale nella cultura veneziana dei secoli XVI e XVII», *Rassegna Iberistica*, 57, 1996, p. 39.

<sup>5</sup> Cfr. Robert W. Karrow, «Benedetto Bordone», en *Mapmakers of the Sixteenth Century and their Maps*, Chicago, Speculum Orbis Press, 1993, p. 89.

<sup>6</sup> Obra citada, Vinegi [Venezia], per Nicolo d'Aristotile, detto Zoppino, 1528. En lo que sigue me referiré siempre a esta edición, que apareció como edición electrónica en 2006 en la editorial Harald Fischer.



como mapas panorámicos de Europa, del Mar Mediterráneo oriental, y del mundo conocido hasta ese punto, completan el *Isolario* de Bordone y transmiten al lector de su tiempo –y allí debió encontrarse una buena parte del atractivo de la obra– una imagen aprehensible y colorida de nuestro planeta. Precisamente este enmarque «científico» señala la pretensión del *Isolario* de transmitir a sus contempladores y lectores informaciones confiables, empíricas y con ellas un saber «verdadero» sobre las distintas partes del mundo. Relaciones translocales, como por ejemplo entre distintas islas de un mismo archipiélago completan los correspondientes segmentos del texto.

Aún cuando el mapamundi incorporado en el *Isolario* de Benedetto Bordone intente dar una imagen de conjunto de la tierra y con ella provocar en una mirada una «impresión total», las innumerables desviaciones entre los aislados mapas de islas y el mapa general «completo» advierten que lo esencial de esta obra de 1528 está puesto en disponer plásticamente ante los ojos la dimensión de lo global, no desde una perspectiva homogeneizante, sino enfatizando la diversidad histórico-natural, climática, histórica y cultural. Me parece que precisamente en ello subyace la particularidad de la tradición en la que se inscribe este género transmedial: la insistencia en la *poliperspectividad*.

Esto se hace evidente en la transatlántica primera parte del libro. A los mapas de Islandia, Irlanda, el sur de Inglaterra, Bretaña, noroeste de España, cada cual provisto con un prolijo comentario textual, se adjuntan los no menos comentados mapas de Norteamérica y el Atlántico norte, la ciudad de Temistitan (o sea Tenochtitlán, posteriormente Ciudad de México), Centroamérica y Sudamérica, La Española, Jamaica, Cuba, así como otras islas del Caribe. Todo esto, antes de que alcancemos nuevamente el Viejo Mundo y la bahía de Cádiz al sur de España, en un movimiento circular de retorno via Porto Santo, Madeira, las Islas Canarias, las de Cabo Verde y las Azores. Ya la nominación de las estaciones de esta «gira» transatlántica demuestra que aquí no se trata solamente de islas en el sentido tradicional, es decir, absolutamente rodeadas de agua, sino que se incluyen trozos de continentes, a pesar de que no todos estos territorios nombrados fueran reconocidos o pudieran ser reconocidos por sus contemporáneos como continentes. A partir de este proceder mediante puntos y no mediante superficies, surge un tejido de relaciones translocal de la diferencia, dispuesto globalmente.

Considerando de este modo Labrador, Centroamérica, México o Sudamérica, así como Escandinavia, la Galicia española o la Bretaña europea continental, queda en evidencia que esta indisputablemente amplia versión del concepto de «Isla» modela un mundo, compuesto por los más disímiles sitios y tamaños, formas y figuras de Islas. Dentro de este mundo, domina no una perspectiva continental, es decir, unificada y continua del mundo —como es representada en la unión de los continentes del mundo antiguo, Asia, África, y Europa—, sino una perspectiva mundial extremadamente discontinua y fragmentaria, que a su vez trae a la vista un mundo quebrado y astillado en piezas individuales. Es, para decirlo con una fórmula de Clifford Geertz<sup>7</sup>, un mundo en pedazos: un extremadamente complejo mundo trozado en islas; un mundo difícilmente reducible a un solo poder o a una continuidad histórico-secular o histórico-sagrada. Cada isla es parte de un mundo interconectado, sin embargo cada cual abre a su vez una perspectiva singular sobre la definitiva esfericidad de este planeta redondo.

Que los islarios se desarrollaran precisamente en el mundo veneciano y que se volvieran una «especialidad» de la ciudad lacustre<sup>8</sup>, de seguro que no se lo debemos al azar. El *Libro* o *Isolario* de Bordone destaca inmediatamente el lugar privilegiado que tiene Venecia globalmente. A la ciudad construida sobre palafitos la acompaña —junto a mapas individuales de las islas Murano o Mazorbo— un plano de la ciudad, confeccionado con especial cariño y con dimensiones apenas más pequeñas que las del mapamundi (230 x 326 mm), que proyecta el centro de la ciudad con su Lido y tierra firme como el centro de un archipiélago<sup>9</sup>. *Urbi et orbi*: una ciudad como microcosmos de un mundo entero. De este modo, la ciudad y el mundo se perspectivizan y son puestos en escena como islas.

El *Isolario* de Benedetto Bordone despliega un mundo multiforme, en el que la división en un sinnúmero de islas, representa a cada una de las islas *aisladas* en sí mismas como un Mundo-Isla (*Insel-Welt*) con características específicas correspondientes. Ninguna de estas islas es reductible a otra: todas poseen dentro de la red global sus propias coordenadas, su clima o su historia, y con respecto a sus lenguas, costumbres y tradiciones,

<sup>7</sup> Cfr. Clifford Geertz, *Welt in Stücken. Kultur und Politik am Ende des 20. Jahrhunderts*, trad. Herwig Engelmann, Wien, Passagen Verlag, 1996.

<sup>8</sup> Robert W. Karrow, *art. cit.*, p. 93.

<sup>9</sup> Benedetto Bordone, *Libro*, *op.cit.*, fol. XXX.

una autonomía, que las distingue de todas las demás. Aún cuando no son pocas las islas que forman parte de un archipiélago mayor, las conexiones entre ellas se representan de manera bastante restringida. De modo que la lógica propia de estos Mundos-Islas con sus islas separadas sobresale siempre de manera inconfundible.

Ahora bien, si cada isla representa no solo un mundo cerrado en sí mismo, un mundo-isla (*Insel-Welt*), sino destaca a su vez un mundo compuesto por múltiples relaciones, un mundo de las islas (*Inselwelt*), entonces queda rápidamente demostrado en este *Isolario* que Benedetto Bordone privilegió claramente la autonomía en desmedro de la relación o de la relacionabilidad. De fondo, al menos eso se puede sospechar, se esconde una pretensión de poder: a saber, la de que desde Europa es posible establecer aquellas múltiples conexiones y aquella relacionalidad, que en la historia hasta la actualidad aún no ha surgido entre las islas. Venecia aparece como una fuerza translocal en un sentido propio y quizás más aún como una fuerza translocalizadora, cuyo poder político y económico será capaz de transformar al mundo en esta primera fase de la globalización acelerada.

No obstante, el insularium de Bordone es sin duda mucho más que un simple alegato en pro de Venecia. En la obra de Bordone se expresa una visión de mundo (*Weltanschauung*) distinta a la de las representaciones gráficas y escriturales de un mundo alineado continentalmente; una visión de mundo dirigida hacia la diversidad de todo fenómeno y formas de expresión. Observemos la representación del archipiélago caribeño, la que en muchas maneras aún refleja el nivel de información y los mitos de la antigüedad proyectados sobre este espacio, y así notaremos rápidamente cuánto se diferencian entre sí las pequeñas islas, tanto en lo que se refiere a los espacios naturales y a lo histórico natural, como también lo funcional y cultural. En el caso de las antiguamente llamadas Antillas Mayores, que representan una masa de tierra más grande, se encuentra una fuerte diferenciación interna que abarca muchos campos de la naturaleza y la cultura. Las islas están altamente «individualizadas», aún cuando en Benedetto Bordone –no como en el muy viajado navegante Juan de la Cosa– domine lo hallado en otras fuentes y lo inventado y no puedan anclarse en lo propiamente vivido. No obstante, Bordone presenta su islario a partir de tres recorridos distintos, que recuerdan claramente a los caminos de un viajero y no a los de un hombre de letras arrimado a su escritorio en casa.

OTTMAR ETTE

El mejor ejemplo para esta diferenciación interna en las Antillas Mayores sea acaso el de la isla de Cuba, cuya representación separada en un mapa del *Isolario*, probablemente la primera en el mundo, viene acompañada de un texto escrito bastante extenso en comparación al de otras islas. Esta isla fue descubierta el 20 de octubre de 1492 por Cristóbal Colón y considerada por él no solo como la tierra «más hermosa que ojos humanos hayan visto»<sup>10</sup>, sino también tomada por continente, debido a su longitud. En Bordone, esta isla aparece descrita como una «isla muy grande» (*isola molto grande*)<sup>11</sup> y se señala que posee la forma de un cocodrilo y que arremolina en torno a sí a más de setecientas islas e islotes, todas a su vez habitadas<sup>12</sup>. De tal forma, Cuba misma aparece ante sí –tal cual como hasta hoy aparece en los libros escolares cubanos– como un archipiélago.

## 2 Un paisaje transareal de la teoría

Toda la obra de José Lezama Lima, quien es sin duda la figura más prominente de la literatura cubana del siglo XX, concentra en sí la estructura poli-lógica de una multirelacionalidad archipiélica. Todo aquel que desee encontrar en *La expresión americana* esbozos identitarios<sup>13</sup> para categorizar ya sea una latinidad o una hispanidad fijamente establecidas, sea un *latinoamericanismo* o un *panamericanismo*, sea una *cubanidad* o *caribeanidad*, se verá prontamente decepcionado: el volumen del gran poeta del grupo *Órigenes* –y en eso consiste su mérito principal– se esfuerza por mantenerse lo más alejado posible de aquellos esencialismos como «lo» cubano, «lo» caribeño o «lo» americano. El libro de ensayos es una invitación a un pensamiento complejo, que está preparado para aventurarse en lo poli-lógico y con ello en la vida. Este es un deseo vital, un deseo por la vida (*Lebens-Lust*), que adquiere su fuerza no a partir de categorizaciones, sino a partir de una ingeniosa labilización de toda categoría.

De manera radical, Lezama Lima dirige su pensamiento así como la expresión de su saber poético, su cognición poética, hacia la configuración

<sup>10</sup> Cristóbal Colón, *Los cuatro viajes. Testamento*, ed. Consuelo Varela, Madrid, Alianza, 1986, p. 82.

<sup>11</sup> Benedetto Bordone, *Libro, op.cit.*, fol. XIII.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Cfr. las categorizaciones de Gustav Siebenmann, «Lateinamerikas Identität. Ein Kontinent auf der Suche nach seinem Selbstverständnis», *Lateinamerika-Studien*, 1, 1976, pp. 69–89.

de mecanismos de inclusión, cuyo objetivo no es dar cuenta de Cuba o América como un resultado de una construcción identitaria a partir de exclusiones, sino presentarlos y hacerlos comprensibles como campos de fuerza dinámicos, que mediante mutaciones y transformaciones creativas están en constante desarrollo. La invitación de José Lezama Lima a pensar en los conceptos de un saber poético, asentado en la complejidad de las imágenes en superposición de sus eras imaginarias y con ello en las correcciones dinámicas entre lo hallado, lo inventado y lo vivido, es una invitación con efectos a largo plazo de no conformarse con lo fácil, con lo mono-lógico, sino de salir a buscar el impulso vivo, el estímulo incesante, el torbellino y la vértebra (*Wirbel*) del saber.

La poética de Lezama Lima apunta, por consiguiente, no a una historia espacial, sino más bien a una historia móvil o de los movimientos, una perspectiva profundamente vectorial, que ya durante su vida lo llamó a ser un poeta «difícil». No sorprende, entonces, que sean precisamente las primeras palabras del primer ensayo de los cinco que publica en el año 1957 las que se aboquen al tema de lo difícil:

Solo lo difícil es estimulante; solo la resistencia que nos reta, es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero en realidad ¿Qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan solo, en las maternas aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica<sup>14</sup>.

Estructurado de una forma todo menos simple, ya en este *incipit* a una compilación de ensayos hecha por el mismo Lezama Lima, queda claro, tanto a nivel gramatical y estilístico como de contenido y temático, que es precisamente aquello que se encuentra en movimiento y desarrollo, lo inconcluso y, en consecuencia, la *forma en devenir* dentro de un paisaje —y no sus presuntas circunstancias o rigideces— lo que atrae, con su apertura sensible y multiplicadora de sentidos, al ensayista de las *Confluencias*. Se trata aquí de lo *estimulante*, que incita al pensamiento y lo pone en movimiento y que no se dirige en primera línea hacia el arribar, hacia la fijación, hacia lo ordenado y dispuesto de una vez y para siempre.

<sup>14</sup> José Lezama Lima, *La expresión americana*, Madrid, Alianza, 1969, p. 9.

OTTMAR ETTE

La biblioteca dentro de una casa en La Habana en Cuba en el archipiélago caribeño genera en cuanto isla dentro de la isla de las islas<sup>15</sup> una temporalidad propia, una espacialidad propia y, por lo tanto, un obstinado sentido propio (*Eigen-Sinn*), con el cual los espacios de acción y los patrones de movimiento de lo vivible y de lo vivenciable se transforman y amplían profundamente. Hay que agregar, de todos modos, para disipar de forma duradera un típico malentendido, que una aproximación histórico-móvil no está vinculada en lo absoluto a los desplazamientos de viaje individuales realizados por el autor o autora respectivos, aún si en el caso inverso éstos puedan tener un papel importante o fundamental en la poética o poetología de los artefactos estéticos de estos autores o autoras. Para José Lezama Lima, tiene validez la paradoja del viajero, expresada por Denis Diderot en su *Supplément au voyage de Bougainville* como reacción al desarrollo de los viajes de descubrimiento en la segunda fase de globalización acelerada y puesta en boca de su dialogante B de la siguiente forma:

Si el barco no es más que una casa flotante, y si consideras que el marinero que atraviesa espacios inmensos, vive encerrado e inmóvil en un recinto bastante estrecho, entonces lo verás dando la vuelta al mundo sobre una plancha, tal como tú y yo hacemos un viaje alrededor del universo sobre nuestro parque<sup>16</sup>.

El barco con su biblioteca como una casa flotante, que en el caso de Lezama está anclada en el puerto de La Habana: a partir de esta configuración surge una perspectiva transhistórica –que cruza diversos tiempos e historias– así como transespacial, es decir, una perspectiva que se adentra en distintos espacios, cuyo alto y sorpresivo coeficiente de movilidad se da a partir de un entrecruzamiento espaciotemporal, que no se detiene ante ninguna frontera fija–sería entonces (como se la denomina al final de su famoso ensayo «Confluencias») la línea de un horizonte en movimiento perpetuo: «Dichosos los efímeros, que podemos contemplar

<sup>15</sup> Ver al respecto Ottmar Ette, «Cuba: la isla de las islas» en Walter Bruno Berg & Vittoria Borsò (eds.), *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana: géneros, identidades y medios*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/ Iberoamericana, 2006, pp. 43–57.

<sup>16</sup> Denis Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville ou Dialogue entre A et B. Œuvres*, éd. établie et annotée par André Billy, Paris, Gallimard, 1951, p. 964. Al respecto, con miras a los principios epistemológicos del siglo XVIII, véase Ottmar Ette, «Le tour de l'univers sur notre parquet: lecteurs et lectures dans l'*Histoire des deux Indes*», en Gilles Bancarel & Gianluigi Goggi (eds.), *Raynal, de la polémique à l'histoire*, textes réunis et présentés par Gilles Bancarel & Gianluigi Goggi, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, pp. 255–272.

el movimiento como imagen de la eternidad y seguir absortos la parábola de la flecha hasta su enterramiento en la línea del horizonte»<sup>17</sup>.

En *La expresión americana* se impulsa así una potencia de conocimiento, que solo logra desplegarse y acelerarse, si es capaz de vincular los fenómenos y objetos más disímiles y relacionar esta incansable tarea de construir puentes –para utilizar de otro modo ese verbo, enarcar, que aparecía ya en el incipit– con las culturas y horizontes histórico–culturales más diversos. La isla de Cuba, ubicada en la intersección de los ejes de movimientos e intercambios entre el este y el oeste, tanto como entre el norte y el sur, se vuelve un punto ideal de partida y de observación para esta flecha en vuelo. En las formas expresivas de Lezama, que oscilan entre la literatura y la filosofía, la alta frecuencia en la que aparecen conceptos móviles y en movimiento no tiene nada de casual: es absolutamente programática.

La *islaisla*<sup>18</sup> del caribe despliega la potencia de conocimiento que tiene a disposición, a partir de sus enormes dinámicas históricas y sociales, pero sobre todo biopolíticas y culturales, que se han vectorizado a lo largo de muy diversas fases de la globalización acelerada en esta zona de *mundialización* extremadamente densa. Ante este trasfondo, queda en evidencia que *La expresión americana* es un libro decisivamente transcultural –en el sentido pleno del concepto de Fernando Ortiz, presentado por primera vez en 1940 en el clásico de la antropología y la teoría cultural *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*<sup>19</sup>–, ya que la expresión americana solo puede manifestarse de forma adecuada mediante este cruce a través de diferentes culturas.

Así atraviesan las dinámicas transareales aquella distancia evocada, aquella presencia de lo ausente que se ofrece y se retira una y otra vez, y que permite conformar una abundancia *in absentia* con la que se impide que en el discurso de la abundancia se cierren de golpe las trampas de los

<sup>17</sup> José Lezama Lima, *Confluencias. Selección de ensayos*. Selección y prólogo Abel E. Prieto, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, p. 429.

<sup>18</sup> Cfr. Ottmar Ette, «Entre/mundos insulares de la literatura. Islas, archipiélagos y atolones desde la perspectiva transareal», en Friedhelm Schmidt-Welle (ed.), *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad*, México D.F., Editorial Herder, 2011, pp. 185–235. También puede consultarse el séptimo capítulo de Ottmar Ette, *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2010, pp. 251–301.

<sup>19</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, prólogo y cronología Julio Le Riverend, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

OTTMAR ETTE

discursos. El poema «Palabras más lejanas», fechado en marzo de 1971 y proveniente de *Fragmentos a su imán*, ilustra el caso de manera paradigmática mediante su reverberante abundancia en formas expresivas del movimiento, del emerger, del alejarse, del desaparecer:

La mañana suda una palabra,  
 apesadumbrada desaparece,  
 correteando dobla la esquina.  
 Entra silenciosa en la taberna,  
 todavía allí los cantantes metafísicos de Purcell,  
 el eco de la campana la adelgaza.  
 Pondrían la mano sobre su hombro,  
 añadirían otras palabras al oído.  
 Jugará a perderse  
 con las arenas que la bruñen.  
 Está alegre porque han venido  
 a verle su nueva cara, se adormece  
 en el ahumado rodar de las monedas.  
 Desaparece como una ardilla,  
 en la medianoche de la otra esquina  
 recién apagada<sup>20</sup>.

Dado el campo magnético lírico constituido por *Fragmentos a su imán* es posible aseverar, sin duda alguna, que la obra poética completa de José Lezama Lima, y sobre todo el juego de pensamiento (*Denk Spiel*) de *La expresión americana* forman parte de la creación de una poética del movimiento, del trazado de una poética de la relación, tal como algunas décadas después sería desplegada desde la perspectiva del mundo de las islas francófono por el también poeta y ensayista caribeño Édouard Glissant. Porque es una relacionalidad siempre vectorial, la que transmite sus dinámicas recíprocas, cambiantes y potenciadoras entre fenómenos que de otro modo permanecerían desvinculados. Todo está relacionado con todo; y si no, es al menos relacionable con todo: como en tránsito, veloces movimientos hacen emerger una relación destellante y que luego vuelve a desaparecer.

No es coincidencia que precisamente poetas y ensayistas caribeños sean aquellos que a partir de experiencias de un paisaje transarchipiélico

<sup>20</sup> José Lezama Lima, «Palabras más lejanas», en *Fragmentos a su imán*, prólogo de Cintio Vitier & José Agustín Goytisolo, Barcelona, Lumen, 1977, p. 66.



y vivencias de una vectoricidad transhistórica construyan un paisaje de la teoría cada vez más complejo, en el cual se dibuja la imagen de un mundo a venir, la *era imaginaria*: un mundo como un archipiélago, que genera a partir de la multiplicidad y del obtuso sentido propio de sus islas aquella combinatoria nueva y siempre cambiante, que no puede ser dominada ni pensada a partir de un solo lugar. Que las construcciones hemisféricas de América se volvieran rápidamente proyecciones globales desde la perspectiva altamente móvil de un mundo-isla como mundo de islas, parece ser un signo elocuente de que las polilógicas de la convivencia futura surgen de la forma más convincente allí dónde, bajo el signo de una condensada globalización, la vivencia de lo transareal puede volverse un estímulo, un acicate para inventar el mundo en la escritura nuevamente. Porque de esto se trata precisamente en esta quizás difícil aunque fascinante expresión americana: del hallazgo y de la invención de un nuevo mundo, que en el espacio gnóstico americano se abre paso hacia la vida, transformando la visión en una vivencia, en una convivencia.

Este espacio gnóstico de conocimiento poético se encuentra, desde una perspectiva francófona, nuevamente condensado y poetizado (*verdichtet*) en la obra de Édouard Glissant, fallecido en enero de 2011. En la cuarta fase de la globalización acelerada, este poeta y ensayista martiniqueño no era solo capaz de disponer de los teoremas y de los estilos de pensamiento del posestructuralismo francés y de los debates en torno a la *Négritude* de Aimé Césaire, sino también podía volver fructífera para su propia creación esa continua tradición que va desde José Martí, pasando por Fernando Ortiz hasta llegar a José Lezama Lima y a los teóricos caribeños del presente. En la riquísima creación de Glissant culmina, en la transición del siglo XX al XXI, un pensamiento de una complejidad global, que en múltiples perspectivas no solo promete un gran futuro, sino que ayuda a proteger el futuro.

### 3 La isla magnética en una Polinesia global

En su texto en prosa *La terre magnétique. Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques* (La tierra magnética. Las errancias de Rapa Nui, la Isla de Pascua), publicado por primera vez en noviembre de 2007 y que apareció dentro de la colección «Peuples de l'Eau» editada por el mismo autor,

OTTMAR ETE

esbozó el poeta, teórico cultural y filósofo martiniqueño Édouard Glissant la imagen literaria de una isla, que en distintos niveles –como ya lo anuncia el subtítulo de la obra– se presenta en inestable movimiento. Estas errancias de la Isla de Pascua, rodeada por el mar y bien adentrada en el Pacífico (desde la perspectiva americana), existen siempre bajo el signo de lo global, de un sistema de coordenadas que comprende al planeta entero, dentro del cual la isla se vuelve, en múltiples sentidos, un foco *delirante*, tanto como un punto de referencia de toda la tierra:

Las aves migratorias traen el huevo aquí, el primer huevo (que contiene el mundo) y que, una vez se han conquistado las corrientes marinas y el vértigo del aire, garantiza el poder para el año en curso. Asimismo, la sagrada piedra redonda, llamada *el ombligo del mundo*, toma la forma aproximada de un huevo, ella está pulida y hecha de una materia que no se halla en otros lados de la isla, y se encuentra a orillas del mar y no en el centro de la tierra. Ella está en la confluencia de los vientos y de las corrientes<sup>21</sup>.

¿Posee acaso el mundo un centro oculto? Sospechar en este pasaje el retorno a un pensamiento que desea centrarlo todo y a todos, sería una profunda incomprensión del teórico de la cultura de la *Poétique de la Relation*<sup>22</sup>, quien durante varias décadas se enfrentó vehementemente contra las estructuras. Este «ombligo del mundo», del cual nos enteramos al inicio que peregrinos japoneses vienen a buscar y a adorar desde muy lejos del Pacífico<sup>23</sup>, constituye para Glissant, en efecto, un punto de cruce de todas las confluencias acuáticas, aéreas y terrestres; la piedra anuda una red de relaciones planetaria de los cuatro elementos, que emerge en una posición descentrada entre las corrientes aéreas y marítimas a orillas de la tierra magnética de la Isla de Pascua y con la que se entreteje un viejo mito y por el cual las aves migratorias habrían traído el huevo que contiene el mundo aquí, a esta isla. Rapa Nui, la Isla de Pascua, el ombligo del mundo, el huevo se generan a partir de todos los movimientos que cruzan esta isla.

Sin embargo, Rapa Nui no constituye ningún centro superior ante el cual todo el resto sería simplemente periferia. La isla se encuentra muy

<sup>21</sup> Édouard Glissant, *La terre magnétique. Les errances de Rapa Nui, l'île de Pâques*, en coll. avec Sylvie Séma, Paris, Seuil, 2007, p. 39.

<sup>22</sup> Cfr. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>23</sup> Édouard Glissant, *La terre magnétique*, *op.cit.*, p. 17.

retirada en el mar. A la vez, desde el principio el texto lírico y en muchos sentidos fragmentario de Edouard Glissant no deja lugar a dudas: esta tierra está vinculada y entrelazada de la forma más íntima con todo el mundo, con toda la tierra. La Isla de Pascua es *un* punto central –aunque en la forma de un punto de intersección sin jerarquías, sin periferias, sin histerias centralizadoras.

Los caminos de la isla como embarcación a la deriva, solo conocidos por las aves migratorias y no por los seres humanos, hacen que la isla sea *simultáneamente* duración y tránsito, permanencia y fuga: «La isla es efímera y está perdida»<sup>24</sup>. En esta constancia fugitiva, que es sin duda también la de la literatura y de la escritura, se inscriben los movimientos tectónicos de la isla así como las imaginaciones y fantasías de sus habitantes:

La isla se desplaza, cuántos centímetros por año, nadie lo sabe, y así quizás conocerá el destino de las tierras archipiélicas, desgarradas, un día que tampoco nadie sabe, en los inevitables frotamientos de las placas en el fondo, y el imaginario de los pascuenses navega en el espacio del Pacífico y bajo la luna del gran triángulo, en busca del habla perdida. Esto es casi verdadero<sup>25</sup>.

Esta cuasi-verdad, este *presque vrai* de la literatura, retoma los movimientos de la isla y de sus habitantes y les regresa a ambos aquella «habla perdida», sea cuando sea, sea donde sea que la isla se hunda en el mar. Su forma triangular (sin duda provista con el atributo del ojo divino) reproduce la forma del triángulo de todo el archipiélago polinesio y constituye así una muestra fractal de una isla, que es una isla de las islas:

El triángulo abierto es el triángulo polinesio, que marca en uno de sus ángulos este otro triángulo, el más lejano y el más solitario de todos, que cierra el conjunto y que sostiene toda esta superficie: la tierra magnética<sup>26</sup>.

En esta forma triangular, que en la iconografía cristiana representa la presencia de la divinidad, pero que también podría ser el triángulo en el centro de un cuerpo humano, se figura y objetiva una *teoría del paisaje*, la que en el marco de aquella tradición que marcó desde temprano el espacio del caribe, resulta sin dudas una teoría a escala global. El (vivo) triángulo

<sup>24</sup> Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 42.

<sup>25</sup> Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 48.

<sup>26</sup> *Ibid.*

de Rapa Nui en el triángulo del archipiélago polinesio<sup>27</sup> constituye la configuración fractal no solo del paisaje insular del Pacífico, sino que contiene al mismo tiempo, en las relaciones entre la isla y los huevos traídos por las aves migratorias, aquel ombligo del mundo, que puede pensarse a partir de la redondez de la tierra y repensarse en sus dimensiones globales. Por una parte, la Isla de Pascua es ya de suyo un mundo-isla (*Insel-Welt*), que representa en sí mismo un mundo cerrado, con su propio espacio, su propio tiempo y, en consecuencia, sus propios patrones de movimiento. Como ninguna otra isla en este planeta –tal como se acentúa al inicio del volumen– la Isla de Pascua está separada de otras costas, de otras tierras por distancias enormes y por lo mismo está *aislada*<sup>28</sup>.

Esta es una realidad que en la representación de la génesis del texto también se pone conscientemente en escena a través del hecho de que al poeta en su avanzada edad le era imposible realizar un viaje tan lejano y tan esforzado a la Isla de Pascua. Así, en lugar de Edouard Glissant, fue su compañera Sylvie Séma la que emprendió el viaje con la tarea de proveer al autor de este poético relato de viajes, mediante notas y bosquejos, mediante testimonios y dibujos, los fundamentos para una escritura que renuncia a la certificación de lo visto y lo vivido, para construir literariamente este mundo desde otro lugar de la escritura. *Une île peut en cacher une autre*.

*La tierra magnética* es, en consecuencia, un relato de viajes que no reposa en el viaje del escritor. Las funciones del viajero se separan en su mayor parte de las del escritor y así los fundamentos del género del relato de viajes son rescindidos, en el momento en que el que escribe recurre a los informes de un viajero –para él, por supuesto, familiar– tanto como a otros testimonios que están a su disposición. Aquello hallado por Sylvie Séma, la representante del viajero en la Isla de Pascua, junto a lo inventado por él en el escritorio en casa, se volverá algo producido en conjunto y más aún, vivido en conjunto. Esto no impide reconocer que el texto se reviste a su vez con una dimensión verdaderamente testamentaria, en la medida que el escritor desde la perspectiva del viajero se acerca a «otro mundo», como si quisiera comentar los caminos del viajero desde un más allá y acompañarlo

<sup>27</sup> Sobre los problemas específicos de Rapa Nui en su intersección entre diferentes historias y proyecciones insulares, ver Grant McCall, «Rapanui: Traum und Alptraum. Betrachtungen zur Konstruktion von Inseln», en Heide Weinhäupl, & Margit Wolfsberger (eds.), *Trauminseln? Tourismus und Alltag in Urlaubsparadiesen*, Wien, Lit Verlag, 2006, pp. 263–278.

<sup>28</sup> Édouard Glissant, *La terre magnétique*, *op.cit.*, p. 10.

con su habla literaria —aquella habla alguna vez perdida y en cuya búsqueda partió la isla—. La muerte del autor pocos años después hizo manifiesta esta dimensión particular del texto y, por lo tanto, legible.

Por otro lado, esta isla extremadamente aislada en su geografía y que constituye su propio mundo, no es solo un mundo-isla (*Insel-Welt*) cerrado en sí mismo, sino a su vez un mundo de islas (*Inselwelt*), en la medida en que en ella se anuda y sobrepone un completo mundo de islas. Así se crean en la pequeña isla de Rapa Nui los cuatro elementos: con sus volcanes el fuego y la tierra, en sus corrientes marinas y aéreas el aire y el agua; aunque también, en los movimientos de las placas tectónicas así como en el del magma ardiente, enlazado con el cinturón de fuego del pacífico, se crea un lugar móvil y de tránsitos (*Bewegungs-Ort*) de las confluencias planetarias más diversas, en el que un mundo de islas se configura a sí mismo siempre de forma renovada.

Rapa Nui se transforma en este sentido, como multiplicación fractal de lo insular, en una *isla isla*, en la que no solo se entrecruzan e intersecan las diversas islas polinesias, sino además en la que la multiforme hechura de esta (poli-)isla a partir de otras islas se multiplica al punto de que la isla viajada por la compañera del narrador es puesta por escrito por el narrador mismo desde otras islas —sean éstas las Antillas o la *Ile de France*— y enlazada así globalmente. El mundo entero en una isla que es el mundo entero, sin ser ni querer ser su centro.

Esta perspectiva relacional y transarchipiélica, que se desarrolla una y otra vez entre la Isla de Pascua y las Antillas, impregna la prosa poética y poetológica de Edouard Glissant y se vincula sin duda con su famosa «Poética de la relación», la que él en un principio había desarrollado de forma interarchipiélica a partir de las Antillas antes de ampliarla hemisféricamente al continente americano completo. En la teoría propuesta en 1981 en *Le discours antillais* y luego desarrollada en 1990 en *Poétique de la Relation*, aguzada en un diálogo crítico con ideas claramente centralizantes, como las formuladas por Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant en su muy atendido, aunque también sobrevalorado *Eloge de la créolité* de 1989<sup>29</sup>,

<sup>29</sup> Cfr. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau & Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, «Presses Universitaires Créoles», 1989. Al respecto ver también Ottmar Ette, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, Velbrück Wiss., 2001, especialmente el capítulo 11.

no dejan lugar a dudas que la concepción espacial de las Antillas que ofrece Glissant estaba concebida tanto relacional como hemisféricamente. El concepto de las Antillas de Glissant como «multi-relación» no hay que comprenderlo como manchas de tierra desparramadas en un «mar de los EE.UU.», sino como las que construyen un «estuario de las Américas»<sup>30</sup>. Es como si Édouard Glissant hubiera emprendido el exigente intento de proyectar aquel paisaje de José Lezama Lima como un paisaje de la teoría, en el que todo tiene que estar siempre en movimiento, *forma en devenir*, y no puede cuajar en una forma definida.

La visión hemisférica se extiende en *La tierra magnética* hacia una dinámica transarchipiélica, cuya relacionalidad se distiende ahora de forma global, englobando también al continente americano: una polinesia, una tierra de múltiples islas a escala global. Esto lo muestra el siguiente micro-texto, ubicado en un lugar central del libro, con dimensiones macrogeográficas de gran precisión:

Rapa Nui es depositaria de lo único y de lo común, estas fuerzas que han portado los pueblos del Pacífico y de la América del Sur. [...] Papa Kiko canta un planto quechua del altiplano andino y baila aproximadamente al ritmo del tambor un paso de Vanuatu, con profundidad total. Perú perfecciona la recolección de la basura, a pesar de sus desbordes incesantes. El cuerpo-isla de la isla está en ellos, sus secretos se han asentado circulando en las venas de los volcanes de sus habitantes, inseparables. Porque la isla está tan lejos de toda medida y de todo cálculo y de toda mirada y de toda aproximación, yace para siempre en el ángulo de altura, que ha favorecido con sus dones a los archipiélagos reunidos allá abajo<sup>31</sup>.

Los lazos de este mundo-isla (*Insel-Welt*), aparentemente aislado por las enormes distancias, con los mundos de islas (*Inselwelt*) de los archipiélagos, pero también con los Andes de la América continental hacen emerger un mundo que, en la perspectiva desde la altura como desde la perspectiva del creador, resalta la relacionalidad móvil y dinámica de un planeta, en el que los cantos de culturas espacialmente distanciadas entre sí se vuelven audibles desde distintos puntos, aunque sin fundirse entre ellos. La patente disposición transcultural de esta orquestación polifónica del Pacífico y América dinamiza una modelación transareal a escala global. Del mundo-isla (*Insel-Welt*) y del mundo de islas (*Inselwelt*) de la Isla de Pascua es que

<sup>30</sup> Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1984, p. 249.

<sup>31</sup> Édouard Glissant, *La terre magnétique*, op.cit., p. 92.

los archipiélagos y continentes enlazados de forma planetaria –y esto inaugura una verdadera dimensión pascual– se vuelven nuevamente comprensibles, nuevamente vivenciables y nuevamente vivibles.

#### 4 Exclusiones e inclusiones: sobre Coolies y corales

El poeta, cineasta y teórico cultural Khal Torabully<sup>32</sup>, nacido en 1956 en Port Louis en Mauricio, desarrolla desde los años 80 y a partir de una doble conciencia mundial histórica su proyecto sobre la *Coolitude*. Este constituye el reflexivo intento poético y poetológico de desarrollar una visión y una revisión histórica y actual de los procesos de globalización a partir de la inclusión de todos aquellos que han sido excluidos por la historia; traer al habla, hacer hablar a todos aquellos sujetos vivos que en su gran mayoría tuvieron que servir, alrededor de todo el globo, como obreros asalariados o por contrato bajo condiciones miserables.

Los *coolies* son parte de los reales protagonistas transtrópicos de la tercera fase de la globalización acelerada; un hecho que el teórico cultural y escritor de Mauricio, recién en la cuarta etapa de la globalización acelerada, nos lo ha puesto con toda su viveza frente a los ojos.

Khal Torabully, quien se doctoró en Lyon con un trabajo sobre la semiología de lo poético y que es a su vez miembro fundador de un grupo de investigaciones francés sobre globalización (*Groupe d'Études et de Recherches sur les Globalisations*, GERM), no solo ha compuesto en sus textos poéticos y poetológicos un memorial literario y un lugar de memoria para los coolies provenientes principalmente de la India, aunque también de China y de otros países, sino además ha desarrollado una poética de la migración global, tal como aparece ya en 1992 en su libro *Cale d'Étoiles – Coolitude* (Dique de estrellas – Coolitude):

Coolitude para poner la primera piedra de mi memoria de toda memoria, mi lengua de todas las lenguas, mi parte de lo desconocido, de numerosos cuerpos y numerosas historias que se han depositado una y otra vez en mis genes y en mis islas.

<sup>32</sup> Sobre la obra de Khal Torabully véase Véronique Bragard, *Transoceanic Dialogues: Coolitude in Caribbean and Indian Ocean Literatures*, Frankfurt am Main/ Berlin/ New York, Peter Lang, 2008.

OTTMAR ETTE

Este es el canto de mi amor al mar y al viaje, la odisea que mis pueblos marinos no han todavía escrito... mi tripulación aparecerá en el nombre de aquellos que desvanecen las fronteras para engrandecer el país de los hombres<sup>33</sup>.

En este canto de amor, provisto con tonos homéricos, aparece, junto a la memoria de todos los olvidados y los devorados por la historia, una inconfundible dimensión prospectiva. Porque lo que se propone este *poeta doctus*, proveniente de una familia que llegó a Mauricio desde la India en búsqueda de trabajo, no es tratar de un pasado clausurado, cuya tumba cerrada debería honrarse con memoria obediente trayendo pequeñas piedrecillas. A partir de aquellas experiencias colectivas e individuales, que en su gran mayoría tuvieron que soportar, privados de sus derechos, los trabajadores asalariados y por contrato en especial durante la tercera fase de la globalización acelerada, se desarrolla una poética dirigida hacia el futuro y que esclarece de nueva forma la actual globalización y sus migraciones; una poética que se manifiesta ya desde temprano en su relacionalidad global precisamente en el espacio de los trópicos. Así lo expresa Torabully, originariamente en francés:

Ustedes de Goa, de Pondicheri, de Chandernagor, de  
Cocane, de Delhi, de Surat, de London, de Shanghai,  
de Lorient, de Saint-Malo, ustedes pueblos de todos los barcos,  
que me llevan hacia un otro yo, mi dique de estrellas  
es mi plan de viaje, mi espacio, mi visión de  
el océano que atravesamos todos, incluso aunque no  
veamos las estrellas desde el mismo ángulo.

Al decir Coolie, digo también a todo navegador sin  
diario de abordaje; digo a todo hombre ido hacia el horizonte  
de su sueño, sea cual sea el barco que aborde o  
que debió abordar. Porque cuando se franquea el océano para nacer  
en otro lado, el marino de un viaje sin retorno ama sumergirse  
en sus historias, sus leyendas y sus sueños. El  
tiempo de una ausencia de memoria<sup>34</sup>.

El concepto de coolie está anclado históricamente, pero no pensado de manera excluyente: Torabully también lo utiliza en un sentido figurado

<sup>33</sup> Khal Torabully, *Cale d'Étoiles – Coolitude*, La Réunion, Éditions Azalées, 1992, p. 7.

<sup>34</sup> Khal Torabully, *op. cit.*, p. 89.



e ilumina fenómenos específicos de una globalización «desde abajo», una globalización de migrantes que en búsqueda de trabajo atraviesan los mares. En condensación lírica emerge así una red global de todos aquellos «viajeros» a quienes, objetos de una explotación extrema, los unen las islas y ciudades de la India, China y Oceanía con los puertos coloniales de Europa.

De este modo, en el ejemplo de las transformaciones del yo lírico se muestra con claridad que en cada translación (*Übersetzen*), en cada traslado (*Übersetzen*), en cada transferencia se halla siempre una transformación, que hace del yo un otro, abriendo así siempre nuevos espacios y nuevas perspectivas. El océano se vuelve a la vez elemento de unión y separación, que también convierte a las ciudades de esta red de explotación colonial en islas que despliegan su propio *angle*, su propia perspectiva. La «odisea»<sup>35</sup> de los trabajadores por contrato, quienes por lo demás habían sido ampliamente y por largo tiempo suprimidos en casi todos los discursos identitarios, toma su curso global entre todas estas islas. Claro que un retorno a Ítaca no está contemplado ni en los diarios de abordó ni en los planes de viaje.

El coolie de la India es, en consecuencia, percibido y reconstruido en su forma histórica con precisión, aunque no se reduce a esa figura concreta, sino que se vuelve en este sentido metafórico y más aún *figural*<sup>36</sup>: como todo aquel que habiendo iniciado un viaje bajo condiciones inhumanas y generalmente sin retorno será traído al campo de visión de una lírica y de una teoría. Aquello, que nunca se apuntó, aquello, que se le escapó a la memoria y al recuerdo, aquello, que nadie en su respectiva identificación identitaria jamás quiso integrar, se condensa en los escritos de Khal Torabully tanto poética como poetológicamente en una comprensión relacional de procesos históricos, que no son territorializantes ni pueden ser contemplados desde un punto centralizante, sino deben ser comprendidos desde una perspectiva histórico-móvil –y ya no más histórico-espacial–, desde una perspectiva oceánica (o una perspectiva de Oceanía). La *figura* del coolie, una vez «descubierta», se hace *presente*

<sup>35</sup> Ver aquí el capítulo «The Coolie Odyssey: A Voyage in Time and Space», en Marina Carter & Khal Torabully (eds.), *Coolitude. An Anthology of the Indian Labour Diaspora*, London, Anthem Press-Wimbledon Publishing Company, 2002, pp. 17–44.

<sup>36</sup> Véase al respecto Erich Auerbach, «Figura», en Fritz Schalk & Gustav Konrad (eds.), *Gesammelte Aufsätze zu romanischen Philologie*, Bern/ München, Francke, 1967, pp. 55–92.

OTTMAR ETE

por todas partes. Ella es mucho más que una *figura* de la memoria: ella anuncia en múltiples sentidos un tiempo otro.

A pesar de que los trópicos en su dependencia a poderes foráneos permanezcan siempre una herida abierta —«Algún día descubriré otro nuevo mundo. / De él quemaré los trópicos / Y maldeciré a Colón por su maldita economía»<sup>37</sup>—, también permanecen sujetos a una red de movimientos, cuya fundación se le arroga representativamente a Cristóbal Colón. Esta breve retrospectiva a la primera fase de la globalización acelerada, y a su sistema económico que atrapa al mundo en una red global, se abre sin embargo a un porvenir, a un «Nuevo Mundo» en un sentido distinto, en el que se exploran las nuevas posibilidades para construir otro mundo. Porque un mundo alternativo, nuevo en este sentido y basado en una convivencia futura en diferencia es posible. La estética de Khal Torabully está fundada éticamente, su gestualidad es poscolonial.

En su libro de poemas *Chair Corail, Fragments Coolies* (Carne Coral, Fragmentos Coolie)<sup>38</sup> publicado en 1999, este poeta mauritano, que comúnmente se presenta también como cineasta y que en el Festival Internacional de Cine de El Cairo 2010 fue premiado con el «Golden Award» por su *La Mémoire maritime des Arabes*, incorpora una metaforología dirigida, no hacia el rizoma como en Deleuze y Guattari, sino hacia el coral, hacia este simbiótico ser vivo de los mares: «En mi memoria son lenguas también / Mi Coolitude no es más una piedra / Ella es coral»<sup>39</sup>. *Coolitude* no es ninguna piedra conmemorativa, ninguna lápida, sino un coral que vive y que habla. Ahora bien: ¿Qué nos quiere decir el poeta con esto? ¿No se vuelve aquí su lengua muy oscura, muy difícil?

Acojamos entonces este estímulo. La multiplicidad de lenguas, así como la translación (*Übersetzen*) y el traslado (*Übersetzen*) hacia otras orillas, tan importantes para la propia escritura de Torabully, representan incesantes procesos de transferencia, que una y otra vez se vuelven procedimientos de transformación: «No más el hombre hindú de Calcuta / sino carne coral de las Antillas»<sup>40</sup>. A partir de estas mutaciones, a partir de

<sup>37</sup> Khal Torabully, *Voices from Indentured*, manuscrito inédito, 2011: «I will one day discover another new world. / From it I will burn the Tropics / And damn Columbus for his damned economics».

<sup>38</sup> Khal Torabully, *Chair Corail, Fragments Coolies*, Guadeloupe, Ibis Rouge Editions, 1999.

<sup>39</sup> Khal Torabully, *op. cit.*, p. 82.

<sup>40</sup> Khal Torabully, *op. cit.*, p. 108.

estas metamorfosis surge una práctica de escritura y, a la vez, una teoría cultural, ambas inconfundiblemente transarchipiélicas. Así lo plantea Torabully en su ensayo «Quand les Indes rencontrent les imaginaires du monde» de forma programática:

El imaginario coralino que funda la Coolitude es una proposición de archipelizar estas diferencias tan necesarias para las humanidades. Postula concretamente nuestro imaginario de las Indias, polilógicas, archipiélicas en la realidad contemporánea, en la que la economía, culturas y ecología no se pueden separar, tal como lo prueba la globalización actual con sus reiterados fracasos acompañados por la violencia<sup>41</sup>.

Esta perspectiva transarchipiélica, que descansa históricamente sobre las dolorosas experiencias de millones de coolies hindúes, que llevados por la desesperada búsqueda de trabajo firmaban contratos de cinco o diez años de duración y que los podían arrastrar a las islas del Océano Índico tanto como a Oceanía, a las *West Indies* británicas o a las Antillas francesas, se vincula con el teorema del coral, que es decisivo para la escritura de Torabully y que él justificó el año 2012 de la siguiente manera:

El coral es observable en su habitat viviente, a diferencia del rizoma, que es subterráneo. Además, él me permite desarrollar una conectividad aglutinante, construido en capas, por concreción, por sedimentación, como un palimpsesto, y no solo una conectividad errante, que mientras conserva el aspecto igualitario de la conexión, queda abierto a todas las corrientes. El coral es híbrido en su propio ser, porque nace de la simbiosis de un fitoplancton y de un zooplancton. En términos de una metáfora de la diversidad, no hay nada mejor. Él es raíz, pólipo y achatamiento, multiforme, flexible y duro, y de muchos colores. Aunque está enraizado, libera la migración más grande sobre la tierra, la del plancton, visible desde la Luna, así como la Gran Barrera de Coral, calificado como patrimonio de la humanidad por la UNESCO. Este archipiélago coralino es de lejos la escultura viviente más grande sobre la tierra<sup>42</sup>.

La recurrencia del lexema *vivant* («viviente») tanto al principio como al final de este pasaje, subraya hasta qué punto para Torabully tienen también los procesos vitales una importancia decisiva. Tal vez el poeta y

<sup>41</sup> Khal Torabully, «Quand les Indes rencontrent les imaginaires du monde» en Ottmar Ette & Gesine Müller (eds.), *Worldwide. Archipels de la mondialisation. Archipiélagos de la globalización*, Frankfurt am Main/ Madrid, Vervuert/ Iberoamericana, 2012, p. 71.

<sup>42</sup> Khal Torabully, *art. cit.*, p. 70.

teórico de la *Coolitude* no haya incorporado el hecho de que ningún otro sino el mismo Charles Darwin alguna vez tuvo la idea de hacer de los corales un «símbolo del desarrollo completo de la naturaleza» y utilizarlos como «modelo evolutivo [...] que crece anárquicamente en todas direcciones y que no concibe —como el modelo arbóreo— al ser humano en la cima del desarrollo»<sup>43</sup>; no obstante, el coral no es únicamente en Torabully un teorema de la vida, sino que encarna en su vivacidad también un saber sobre la supervivencia y la convivencia, que esta comunidad de seres vivos en su forma de existencia *sim-bió-tica* convierte en obras de arte de inmensas proporciones. Ya la «inspiración coralina» de Darwin supo asentarse en una larga tradición histórica en las artes y la filosofía natural, en la que «los corales y su lucha vital creaban productos que pertenecían al campo de las artes»<sup>44</sup>. ¿No había llamado ya la atención Leon Battista Alberti sobre la forma tan sencilla en que algunas formas naturales complejas podían ser resignificadas desde la perspectiva humana en obras de arte con una alta potencia semántica?<sup>45</sup>

El hecho de que el coral sea comprendido por el autor de Port-Louis como un concepto en competencia con la teoría posestructural del rizoma, resulta obvio; pero al mismo tiempo se hace evidente que coral y rizoma representan de manera comparable lo descentrado, lo relacionable consigo mismo, lo no jerárquico, aunque el coral en su oscilación entre su carnalidad (y a su vez erotismo) —la *Chair Corail*— dadora de vida y su dimensión escultural como monumento conmemorativo, hace visible una relación dinámica entre geología y biología, entre lo animal y lo vegetal, entre muerte y vida, entre sociedad y comunidad, cuya valencia poética puede ser puesta en juego en la lírica de Torabully. El mundo simbiótico del coral se conecta con una convivencia que, desde la perspectiva de los trópicos, hace surgir un mundo vital (*Lebens-Welt*) que se asienta y desarrolla tanto sobre como bajo la superficie del mar. En cuanto tropo poético, el coral encarna el mundo móvil —en movimiento— de los trópicos y gracias a sus migraciones se vuelve el ser vivo transtrópico *par excellence*.

Es fascinante ver cuán dinámicamente e histórico-móvil ha dispuesto el autor mauritano su propuesta del coral, la que en un sentido general y

<sup>43</sup> Horst Bredekamp, *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2006, p. 1.

<sup>44</sup> Horst Bredekamp, *op. cit.*, p. 70.

<sup>45</sup> Horst Bredekamp, *op. cit.*, p. 11.

en vistas al *Grand Bareer Reef* más bien se podría asociar con rigidez y resistencia. Sin embargo, Khal Torabully oye el murmullo de su historia, de su ser histórico, de su sedimentación viviente. Y remite tanto a su arte natural como palimpséstico. Solo a partir de esta profundamente viva historia de los seres vivos más pequeños es que crece la resistencia de la gigante barrera de coral.

La conexión entre coral y migración, acentuada muchas veces por Khal Torabully, está enlazada dentro de los mundos de imágenes de este poeta y teórico con una *Coolitude*, que se inscribe tanto en lo oceánico como en lo migratorio. Así lo señala el teórico cultural mauritano en una presentación realizada ante la Unesco:

Es imposible comprender la esencia de la *Coolitude* sin los viajes de los Coolies sobre los mares. Esa experiencia decisiva, esa odisea de los Coolies, dejó tras de sí una marca indeleble en el paisaje imaginario de la *Coolitude*<sup>46</sup>.

El *paisaje de la teoría*, referido aquí implícitamente, enriquece sin duda la relacionalidad desplegada sobre cuatro fases de la globalización acelerada del mundo-isla (*Insel-Welt*) cerrado en sí mismo y del mundo de islas (*Inselwelt*) archipiélico y transarchipiélico, puesto que aporta a estos transtropicos paisajes de la teoría, con las formas de vida y de movimiento de los coolies liberados a la incertidumbre, así como con la metáfora poetológica y epistemológica del coral, no solo un nivel metaforológico que se condensa a sí mismo, sino además una dinámica viviente y vivificante. El mundo conceptual coralino de Khal Torabully es profundamente transareal.

Esto se puede demostrar también histórico-conceptualmente. En el libro escrito en 2002 en conjunto con la historiadora británica Marina Carter se cimenta historiográficamente el concepto de la *Coolitude*, al punto de que sus aspectos más diversos se discuten sistemáticamente con la inclusión de fuentes históricas. En este trabajo se elaboran claramente, una y otra vez, los brutales métodos utilizados normalmente para la reclutación de mano de obra barata.

Así, solo para nombrar un ejemplo individual, en el año 1882, fue reclutado un pequeño joven llamado Dawoodharree, como siempre

<sup>46</sup> Khal Torabully, «The Coolies' Odyssey», *The Unesco Courier*, 49, 10, 1996 (octubre), p. 13.

OTTMAR ETE

mediante engaños y falsedades, para ponerlo a trabajar bajo contrato en una plantación en Mauricio con el bello nombre de «Sans Souci». La dirección de esta plantación, apelando a ese contrato, rehusó decisivamente devolverle a ese joven su libertad:

Dawoodharree fue contratado al mismo tiempo que otros cinco o seis hombres que venían de la India con él, y sabía que iba a Mauricio a trabajar por contrato durante cinco años, que su pasaje tanto como el de los demás había sido pagado por el sirdar de «Sans Souci» Estate y que la suma desembolsada por el sirdar para este propósito había sido reembolsada por la sociedad<sup>47</sup>.

Legalidad, legitimidad e inhumanidad feudal-capitalista resultan, en este documento postabolucionista y jurídicamente argumentado, casi indiscernibles una de la otra. Puede que la esclavitud aparezca aquí solo como metáfora, pero ella es mucho más que eso: es la realidad vivida y soportada por los coolies. El contrato se vuelve un constructo, mediante el cual la promesa tropical de la abundancia (*Fülle*) se vuelve una vez más una trampa (*Falle*). Para estos olvidados de la historia, despliega Khal Torabully *simultáneamente* una poesía y una poética, un teorema y una teoría, que están en la posición, y con la mirada puesta en aquellos desarrollos que en el transcurso de la tercera etapa de la globalización acelerada alcanzaron un punto cúlmine, de constituir un paisaje sensiblemente experimentable y aún más, revivable, el cual no sería pensable sin los trasfondos teórico-culturales de los actuales impulsos de la globalización. La literatura permite que estas vidas olvidadas se vuelvan vívidas nuevamente y gracias a su potencia estética hace revivibles aquellos movimientos, aquellas rutas que, de forma palimpséstica, vectorizan y todavía influyen nuestras actuales rutas de movimientos.

Sin duda: se trata de un paisaje de la teoría concebido transarealmente, el cual sin los contextos políticos, sociales y culturales de la isla Mauricio, independizada políticamente en 1968, seguramente no hubiera podido ser proyectado. Porque esta isla en el océano Índico, deshabitada antes de su colonización y que estuvo bajo el dominio de Portugal (1505-1598), de Holanda (1598-1710), de Francia (1715-1810) e Inglaterra (1810-1968), concentra en sí, como un espejo ustorio, muchos de aquellos

<sup>47</sup> Citado por Marina Carter & Khal Torabully, *Coolitude. An Anthology of the Indian Labour Diaspora*, op. cit., p. 24.

desarrollos históricos característicos de esta multivincularidad, que precisamente en la zona de los trópicos –como ya lo vimos– se ha manifestado de una forma muy particular. Así como en el nivel religioso el hinduismo, el catolicismo, el protestantismo y el islam se encuentran en un espacio estrechísimo, del mismo modo es posible identificar en el nivel lingüístico junto al Morisyen (una de las lenguas créoles basadas en el francés, que es utilizada por casi toda la población), diversas variantes noríndicas del hindi, lenguas suríndicas como el Tamil así como diversos dialectos sudchinos, a pesar de que el inglés es la lengua oficial y que el francés no es solo la lengua materna de una clase alta, sino que domina en los medios de comunicación masivos. Un microcosmos lingüístico, religioso y cultural que Khal Torabully con medios estéticos y epistemológicos sabe abrir al macrocosmos.

El mundo de la *Coolitude* es, en consecuencia, tanto con miras a la procedencia mauritana de Khal Torabully como a las migraciones globales de los coolies, un mundo no solo policultural, sino polilingüístico, en el que la translación (*Übersetzen*) y los traslados (*Übersetzen*) son de importancia decisiva. Translación y traslado pertenecen indiscutiblemente al estado nuclear de aquello que con Khal Torabully y Marina Carter se puede designar como *the Coolie Heritage*<sup>48</sup>. Aun cuando el políglota autor de Mauricio no ilumine en sus escritos y en su escritura todas las dimensiones lingüísticas y translingüísticas, no cabe duda cuán impregnada de continuos procesos de cruces lingüísticos está su prosa teórica y su praxis lírica –un hecho que no es solo audible en sus lecturas públicas.

Si se quiere hablar, en consecuencia y con fundadas razones, de un *Revoicing the Coolie*<sup>49</sup>, entonces es necesario tener en cuenta que las muchas voces de la *Coolitude* nunca fueron ni nunca podrán ser monovocales y monolingüales. Aun cuando Khal Torabully haya tenido que defenderse una y otra vez en contra de reparos o recriminaciones que identifican en sus concepciones procedencias esencialistas que parecen regresar al concepto de la *Négritude* de Césaire y Senghor<sup>50</sup>, y aún cuando su terminología pueda considerarse problemática en términos de una búsqueda de «identidad»<sup>51</sup>, resulta innegable la gran importancia del

<sup>48</sup> Marina Carter & Khal Torabully, *op. cit.*, p. 117.

<sup>49</sup> Marina Carter & Khal Torabully, *op. cit.*, p. 214.

<sup>50</sup> Khal Torabully, «Quand les Indes rencontrent les imaginaires du monde», *art. cit.*, p. 63.

<sup>51</sup> Marina Carter & Khal Torabully, *op. cit.*, p. 215.

OTTMAR ETTÉ

pensamiento y de la escritura del autor mauritano: «En la ‘sociedad pos-étnica’ de Mauricio, donde el ‘impacto de la modernidad’ ha eliminado a las culturas ancestrales concurrentes, Khal Torabully se manifiesta como un ‘*homme-pont*’, como un puente humano»<sup>52</sup>.

Porque en vez de las exclusiones complementarias —«el blanco rechaza al negro y este rechaza al coolie»<sup>53</sup>— el autor de *Chair Corail, Fragments Coolies* propone una escritura que se sabe en vínculo con formas de escritura que desencadenan (en una situación comúnmente diaspórica) polilingüísticos *imaginaires polylogiques et archipéliques*. Los que se abren a una «contaminación de discursos, géneros, lugares e incluso lenguas»<sup>54</sup>, que no están más sujetos a un vínculo histórico-espacial o territorializante.

La India se pluraliza de este modo nuevamente, experimenta ahora, en cuanto *les Indes*, *las Indias* o *the Indies*, una *orientación* autoconducida, en la que las Indias orientales y las Indias occidentales, Asia y Australia, Europa, América y Oceanía se incorporan y se abren, tanto en un nivel literario como teórico-cultural, a una complementariedad de estructuras múltiples y a una polilógica de relaciones. Su riqueza es también la riqueza de las literaturas transareales y de los estudios transareales. Porque aquello que despliegan estas —mucho más complejas de comprender— literaturas y teorías transareales, transformará fundamentalmente y cambiará trozo a trozo —y para ello no se necesita ningún poder premonitor— nuestra visión del mundo, nuestra conciencia del mundo y precisamente también nuestra vivencia del mundo. La *Coolitude* es cualquier otra cosa menos un problema del otro: nos permite comprender de nuevo y de otro modo las literaturas del mundo más allá del mundo de la literatura y aprehenderlas conceptualmente. Y así continuar haciendo nuestro mundo de manera polilógica.

## 5 Islarios en el impulso actual de la Globalización

¿Hay un futuro para los islarios, para los libros (de) islas (*Insel-Bücher*), cuya importancia para la primera fase de la globalización discutimos al inicio de este ensayo? Y ¿cómo se vería un tipo de escritura que hiciera

<sup>52</sup> Marina Carter & Khal Torabully, *op. cit.*, p. 216.

<sup>53</sup> Khal Torabully, «Quand les Indes rencontrent les imaginaires du monde», *art. cit.*, p. 68.

<sup>54</sup> Khal Torabully, *art. cit.*, p. 69.



útil y fructífera esta tradición para las literaturas del mundo bajo las condiciones del impulso actual de la Globalización? Si nos preguntamos hoy por las formas posibles de los islarios que estuvieran en la posición de desarrollar una perspectiva global y polilógica —es decir cruzada por diversas lógicas y lenguas—, tendríamos que reconocer el significado especial que adquieren las formas literarias breves y brevísimas. Lo micro-textual, pequeñas y diminutas formas literarias que constituyen islas-textos y que se han vuelto el objeto de investigaciones nanofilológicas<sup>55</sup>, ofrece hasta hoy la posibilidad de desplegar un mundo no solo a partir de la perspectiva de la continuidad continental, sino desde la poliperspectividad de múltiples y fragmentadas insularidades.

En representación de muchas otras autoras y autores, cuya práctica literaria ha llevado a los microtextos —en especial en la América hispano-parlante— a un florecimiento impresionante, en lo que sigue serán presentados los textos experimentales de Yoko Tawada, cuya labor puede comprenderse de muchas maneras como una reacción altamente creativa a los desafíos de la cuarta fase de globalización acelerada. Como ninguna otra artista, ella sabe construir en sus trabajos arcos de tensión, que se desarrollan siempre transarealmente en nuevas oscilaciones entre el archipiélago japonés y el espacio de habla alemana.

Desde la perspectiva que he desarrollado a lo largo de este ensayo, es posible leer el conjunto de la obra de esta escritora nacida en Japón como un único y enorme libro (de) islas; un *Islario* de los continentes y culturas, lenguas y juegos lingüísticos, de los mundos-islas y de los mundos de islas, donde las formas más extensas de sus novelas se distinguen como continentes móviles dentro de las más variadas formas de textos breves y de microtextos. El océano, el mar, constituye siempre en este archipiélago global de los textos de Tawada aquello que divide y que anuda, aunque incluso en la separación permanece siempre un elemento vinculante, en flujo, en movimiento: un mundo de islas, que no se disuelve en el agua, en lo líquido, en lo supuestamente infinito, porque si fuera así, entonces se *liquidaría* a sí mismo.

<sup>55</sup> Véase al respecto Ottmar Ette, *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación - nuevas perspectivas transareales*, trad. Rosa María S. de Maihold, Guatemala, F&G Editores, 2009. También puede consultarse Ottmar Ette (ed.), *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*, Tübingen, Max Niemeyer, 2008.

La polifonía y la polisemia programática, que sería paradigmática de un islarío del siglo XXI concebido globalmente, se encuentra de manera concentrada ya en el título de su libro *Überseezungen*<sup>56</sup>. Entre la translación verbal («Übersetzen») y el traslado espacial («Übersetzen»), ¿acaso este título no pone en movimiento una serie de posibilidades semánticas que tienen que ver con los fenómenos más variados de la *translatio* entre diversas áreas, diversas lenguas y diversas culturas?

Da igual si aquí se trata de traducciones («Übersetzungen») inter o intralingüales, es decir, traducciones entre lenguas diferentes o dentro de una misma lengua; si se trata de un texto sobre lenguas espacialmente lejanas, «lenguas de ultramar» («Übersee-Zungen»), o de una monografía «sobre lenguados» («über Seezungen») para gourmet literarios; si se trata acaso de un llamado a los lectores pasivos a «¡entrenar reemplazos!» («Üb Ersetzungen!») con una tentadora invitación a hacer caso omiso de las lenguas que difieren entre sí, con un especial énfasis para los lectores masculinos («Üb er Setzungen!»), quienes quizás no son tan conscientes de los grandes significados de ciertas definiciones o posiciones («Setzungen») de género; da igual si se trata de muchas otras lúdicas y fluctuantes asignaciones de sentidos generadas entre el lago (*der See*) y la mar (*die See*): fundamental es que el sentido no se deja fijar definitivamente, una y otra vez comienza a oscilar y a fluctuar entre dos o más polos, de forma que los traslados (*Übersetzen*) entre diversos espacios, así como la translación (*Übersetzen*) entre diversas culturas se hacen partícipes de un movimiento que no puede concluir. En la obra *Überseezungen* de Yoko Tawada, el movimiento del sentido y de los sentidos se encuentra radicalmente abierto —una apertura que también se hace evidente en las impresionantes performances de la artista.

A través de un sutil uso de biografemas, Tawada invita a leer, en las formas de vida que pone en juego, una estructura pendular entre Japón y Alemania, aunque también entre otros países y continentes; lo que sin lugar a dudas sitúa a su obra bajo el signo de una EscrituraEntreMundos

<sup>56</sup> Cfr. Yoko Tawada, *Überseezungen*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2002. *Nota del traductor*: «Überseezungen» podría traducirse como «Lenguas de ultramar», sin embargo, es a la vez un juego con la palabra alemana para traducción, «Übersetzung». Una de las características de la poesía de Yoko Tawada es el uso consciente de la polisemia, por lo que no es fácil traducirla al castellano.

(*ZwischenWeltenSchreiben*)<sup>57</sup>, característica para las literaturas sin residencia fija. Nacida en Japón en 1960, Yoko Tawada vino por primera vez a Alemania en 1979 con el ferrocarril Transiberiano. A partir de 1982 vivió por mucho tiempo en Hamburgo hasta el año 2008 en que se mudó a Berlín<sup>58</sup>. Además, durante ese tiempo, se doctoró en la Universidad de Zúrich en el ámbito de la nueva literatura alemana sobre el tema «Spielzeug und Sprachmagie»<sup>59</sup>. Es evidente que todas estas oscilaciones no permean únicamente la vida de Yoko Tawada. Su escritura está impregnada de formas de escritura microtextuales que, si bien no son exclusivas, sí son fundamentales, y que hacen posible las estrategias de una escritura transarchipiélica: caracterizada no por la fabricación de superficies textuales continuas, sino por la creación de islas-texto diversamente divididas, quebradas, astilladas, y separadas unas de otras por intervalos, ya sean cortos o largos. Así surgen múltiples textos breves y microtextos que a lo largo de toda su obra se dejan ordenar siempre en nuevos archipiélagos y grupos de islas<sup>60</sup>.

Las formas de expresión artística de esta escritura transarchipiélica, es decir, una escritura que cruza globalmente diversos archipiélagos, son de una complejidad tan polifacética como polisémica, tan humorística como sensual, tan poética como poetológica. Ambas formas de la *translatio* (*Übersetzen*), la espacial y la lingüística, adquieren una importancia cada vez mayor<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Cfr. Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2005. Específicamente sobre Yoko Tawada véase el capítulo 6: «Oszillationen».

<sup>58</sup> Los diversos acentos que se expresan en el aparato paratextual de los libros de Yoko Tawada sobre sus datos biográficos son siempre decisivos. Véase al respecto los datos entregados en la primera edición de Yoko Tawada, *Talisman*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1996; o en Yoko Tawada, «Neun Fragmente», en Yoko Tawada & Aki Takase, *Diagonal*, Tübingen, Booklet, 2003. Una revisión informativa y general de su vida y obra se encuentra en Albrecht Klopfer & Miho Matsunaga, «Yoko Tawada» en Heinz Ludwig Anrold (ed.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München, Edition text+kritik, 2000.

<sup>59</sup> Yoko Tawada, *Spielzeug und Sprachmagie: Eine ethnologische Poetologie*, Tesis, Zúrich, 1998, publicada en Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2000. El título se puede traducir como «Juguetes y Magia lingüística – Una poetología etnológica».

<sup>60</sup> Sobre la dimensión archipiélica de la escritura de Yoko Tawada es posible consultar Ottmar Ette, «Zeichenreiche. Insel-Texte und Text-Inseln bei Roland Barthes und Yoko Tawada», en Christine Ivanovic (ed.), *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2010, pp. 207-230.

<sup>61</sup> Con respecto a la problemática de la traducción en general en la obra de Tawada, véase Miho Matsunaga, «Die Dimension der Übersetzung in Werken von Yoko Tawada», en Peter Wiesinger (ed.), *Akten des X Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 «Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert*, 7, Bern/ Berlin/ Frankfurt am Main, Peter Lang, 2002, pp. 329-335.

OTTMAR ETTE

Ningún otro texto expresa de mejor forma este lúdico y lúcido juego que el ensayo literario titulado «Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch» («La puerta del traductor o Celan lee japonés»), un texto en prosa, proveniente del libro *Talisman*, que entre tanto ya cuenta con siete ediciones. Este ensayo experimental, atravesado por discursos literarios y teorías de la traducción, expone el acto de traducir no como algo externo a un texto escrito en una lengua dada y subordinado temporalmente al acto de escritura, sino como algo ya presente en el acto de escritura mismo y siempre inherente a él. La traducción es omnipresente: en cada texto está ya siempre dispuesta e inscrita su traducción. Y se podría agregar: toda posibilidad de una isla implica el desafío de poder trasladarse y traducirse a ella.

En este sentido, la figura del «yo» en este ensayo postula una forma específica de la escritura translingual con la facultad de «presentar, al escribir, uno o más sistemas de pensamiento extranjeros [...] en el texto»<sup>62</sup>. De este modo, queda preparado el camino para la tesis central de la escritura de Yoko Tawada: que tanto el «original» como la «traducción» ya están dispuestos en el mismo acto de escribir y no separados el uno del otro de manera radical. Sin embargo, esto solo puede ser comprendido, «si pensamos esta formación no en un punto determinado dentro de una línea temporal continua, sino en un entreespacio, en un umbral»<sup>63</sup>.

Este escribir en el entreespacio y a partir del movimiento en el entreespacio es, en cuanto EscrituraEntreMundos, un fenómeno profundamente *translingual*, en el que no solo se entrelazan, uno detrás de otro, distintos sistemas lingüísticos y de pensamiento, sino que se sostienen presentes el uno para el otro. En una lengua ya están las otras lenguas presentes. En conjunto construyen por debajo y por sobre la lengua que surge en la superficie umbrales textuales, que no son solo *interlinguales*, o sea, construcción de relaciones entre dos lenguas en traducción (sin que estas lenguas se transformen mutuamente), sino que hace surgir

<sup>62</sup> Yoko Tawada, «Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch», en *Talisman*, *op.cit.*, pp. 130 ss. Véase también el análisis hecho al respecto en Ottmar Ette, «Zeichenreiche», *art.cit.*, pp. 207-230. La presente colaboración desarrolla las mismas reflexiones a partir de nuevos textos del libro *Abenteuer der deutschen Grammatik*.

<sup>63</sup> Yoko Tawada, «Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch», *art.cit.*, p. 134.

espacios móviles y de movimiento *translinguales*, que vinculan las transferencias entre las lenguas con una transformación recíproca.

Un estado de calma del sentido y los sentidos es inconcebible en una transformación de esta índole. Y la verdad (tanto como la traducción «verdadera») solo puede darse en plural.

De esta forma, el entreespacio, el umbral, se vuelve propiamente un espacio de experimentación del texto, un laboratorio de lenguas, en el que estructuraciones polilógicas y abiertas ponen a prueba una relación entre islas vinculadas entre sí de manera archipiélica. La traslación lingüística se anuda indisolublemente con los traslados espaciales, que oscilan de aquí para allá entre las islas textuales, las islas lingüísticas y las islas vitales. Pero, ¿no son éstas poetologías que pierden de vista lo poético?

De ninguna manera. Si los lugares de juego de los textos de Tawada saltan de aquí para allá entre Alemania y Japón, Sudáfrica y los Estados Unidos, entre Europa, Asia, África y América, ciertamente no se trata de una situación transarchipiélica solo en el sentido espacial, en la que un continente como África se transforma en una isla y en la que una isla como Japón se transforma en un continente, convirtiendo todo así en un espacio móvil y de movimientos globales. Las aventuras poéticas de Tawada emergen, dentro de esta relacionalidad global en la que todos sus textos se vinculan a un gran islario (libro-isla), no solo en el nivel de la geografía mundial, sino que en el de los cruces entre las diversas lenguas y sistemas de signos, los que son atraídos al juego altamente vectorizado que se da entre las palabras, entre los lugares y entre los mundos. En los archipiélagos móviles no puede existir un punto fijo.

Este mismo juego lo lleva a cabo Yoko Tawada de manera impresionante en su libro de poemas *Abenteuer der deutschen Grammatik* (Aventuras de la gramática alemana), sobre el cual deseo concentrarme ahora. Ya que en el juego entre lo hallado (en la lengua alemana), lo inventado (con la lengua alemana) y lo vivido o lo por vivir por el público lector (como y en la lengua alemana) no hay ninguna suspensión, no puede haber ningún punto fijo. Los textos de Yoko Tawada no dejan en paz a sus lectores y lectoras.

En este libro, que según el texto de la contraportada es el vigésimo libro que la autora presenta en alemán, las traducciones juegan un rol

OTTMAR ETTE

decisivo. Ya en el título oscilan evidentemente bajo, sobre o junto a la lengua alemana otras lenguas. Se podría hablar aquí de una estructura heterolingual, en el sentido de Naoki Sakai<sup>64</sup>, en la medida en que siempre se está pensando en los segmentos de un amplio público que habla (en) diversas lenguas. De manera análoga, en los textos de Yoko Tawada no existe, sea del modo que sea, una perspectiva central literaria: todos sus textos están dispuestos de manera poliperspectiva.

Esto se expresa con especial claridad en la tercera parte de esta colección de poemas, «Die Mischschrift des Mondes» («La escritura mixta de la luna») y que consiste en un solo poema, cuyo título no podría ser jamás descifrado por un lector versado únicamente en lenguas europeas. El «comentario» de la autora explica qué tipo de experimento es con el que se nos confronta:

Esta es una transcripción de la traducción del poema «La fuga de la luna» («Die Flucht des Mondes») [Yoko Tawada, *Nur da wo du bist da ist nichts*, trad. Peter Pörtlner, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1987]. Para escribir japonés, es necesario escribir los étimos con ideogramas chinos y todo el resto (manos y pies de las palabras) con una escritura fonética. El poema muestra, lo que es posible escribir con este método mixto en alemán<sup>65</sup>.

La mixtura o entrecruzamiento de lenguas y sistemas de signos puesto en escena en el poema y su paratexto resulta, en una primera mirada, cualquier cosa menos algo fácil de comprender. El poema impreso en *Abenteuer der deutschen Grammatik* no es una nueva escritura intertextual, sino una reescritura intratextual, una *réécriture* de un poema que había sido publicado veintitrés años antes en otro libro de Yoko Tawada. Sin embargo, en 1987, se trataba de una traducción alógrafa hecha por el japonólogo Peter Pörtlner, con el que la autora había trabajado en repetidas ocasiones. Esta traducción (espacial y lingüística) del japonés al alemán conforma el oscilante punto de partida para una transcripción que se parafrasea a sí misma como traslación a otro sistema de signos, al del japonés.

Esto implica recurrir a los ideogramas chinos y con ellos a un traslado histórico de Japón a China y de regreso, creando con la transcripción no

<sup>64</sup> Cfr. Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity. On «Japan» and Cultural Nationalism*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2009, pp. 3 ss.

<sup>65</sup> Yoko Tawada, *Abenteuer der deutschen Grammatik. Gedichte*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2010, p. 41.

solo fricciones experimentales entre la escritura alfabética occidental con el común sistema de signos japonés, sino además entre este último con los ideogramas de proveniencia china utilizados dentro de él, los cuales, a su vez, deben completarse con una escritura fonética, sin la cual la traducción alemana del poema japonés no podría ser pronunciada en alemán.

El sencillo movimiento del traslado de una isla a otra parece mucho más simple que esto. Sin embargo, este recurso a uno de sus más tempranos poemas traducidos al alemán, sitúa la obra completa de Yoko Tawada en una continuidad discontinua de procesos de traducción autógrafos y alógrafos, sin los cuales el mundo transarchipiélico de esta escritora nacida en Tokio sería impensable.

Dicho con otras palabras: la transcripción de este curso algo complicado demuestra los procedimientos de una *translatio* altamente compleja entre el alemán, el japonés y el chino. Un proceso que se vincula a un poema, que por su lado –y de forma diversa a los procesos de transcripción y traducción autógrafos– es resultado del trabajo de otro traductor, es decir, alógrafo. Estos procedimientos en su conjunto tienen como resultado una transcripción en la que se cruzan entre sí signos de escritura con proveniencia europea y asiática, los que pueden y deben ser pronunciados en alemán leyéndolos secuencialmente de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

De tal forma, los movimientos transareales, que cruzan diversas áreas culturales con aspectos transculturales y translingüísticos, se vinculan con una forma poética, que solo resulta legible para los lectores que dominan el alemán y el japonés. No obstante, además de esto, me parece muy importante que los diferentes signos de escritura configuren en su secuencia islas y archipiélagos, los que en su relacionalidad tanto como en su abstracta y abstraída signicidad, se transforman en islas textuales gráficas, en grafismos archipiélicos.

Suficiente de poetología. ¿Qué pasa con la poesía? En este punto, resulta inevitable regresar al poema publicado por primera vez en 1987, el que Yoko Tawada en un mensaje del 3 de marzo de 2011 describió como «la traducción alemana»<sup>66</sup> de «Mischschrift» de *Abenteuer der deutschen Grammatik*:

<sup>66</sup> Correo electrónico de Yoko Tawada a Ottmar Ette del 3.3.2011.

OTTMAR ETTE

La fuga de la luna

Canté en el baño  
allí vino la luna  
rodando

desnuda  
en una bicicleta  
Había tomado el camino directo por el parque de las metáforas  
para encontrarme

Afuera por la calle  
caminaba lavándose los dientes una bella mujer  
En un banco en el parque  
un hombre en ropas de prematernidad tomaba un jugo de manzana  
A fines de un siglo la salud también está prevista  
En el cielo se abre un hoyo  
El miedo con forma de luna las penas con forma de luna se han ido  
Todo aquello con forma aletea alegre  
alrededor del hoyo

La arruga del abismo se alisa  
Sobre la blanca superficie de las penas  
se alinean los poetas con patines de hielo.

Luna - mía - junto a mí<sup>67</sup>.

Una mirada comparativa entre esta versión y el poema impreso en la sección «Die Mischschrift des Mondes» de *Abenteuer der deutschen Grammatik* comprueba la presencia de muchas variantes o desviaciones, que aquí no pueden ser demostradas en detalle. De todos modos, me parece decisivo en estas oscilaciones translinguales de la *translatio* el hecho de que, por un lado –como ya se sugirió en relación con el ensayo sobre Paul Celan–, la traducción ya está dispuesta en el proceso de escritura, y que, por lo tanto, no tiene mucho sentido separar con tanta nitidez el «original» de su consecuente «traducción».

No obstante, más importante es quizás, por el otro lado, el hecho de que el poema ponga en evidencia en su propio cuerpo –con la ayuda de

<sup>67</sup> Yoko Tawada, «Tsuki no toso/ Flucht des Mondes [Dt. Übers. von Peter Pörtner]», en *Nur da wo du bist da ist nicht*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1997, p. 71. La versión del poema que me envió Yoko Tawada presenta algunas variantes que aquí no podrán ser desarrolladas.



sus «manos» y «pies»— la imposibilidad de comprender este texto lírico, y en última instancia también el mundo, desde una sola lengua, una sola área, una sola cultura. La globalización como un proceso monolingüe y como tal monológico, no es nada más y nada menos que una trampa, en la que las literaturas del mundo, con su abundancia de verdades, con su convivencia coralina, no obstante, no se dejarán atrapar.

El poema no solo llama la atención claramente sobre composición transareal, sino que obliga a reflexionar sobre las relaciones transareales, que en un sentido comparatístico tradicional ya no pueden ser iluminadas ni comprendidas adecuadamente. ¿Es acaso por esta incompreensión que la luna en el poema se ha lanzado a la fuga en esta red de movimientos?

No es gratuito que en *Nur da wo du bist da ist nichts* —cadena de islas hecha de palabras monosilábicas que en cierto modo da a los lectores y lectoras una clave japonisante para la lectura— se hubiera hecho evidente una vectorización sumamente potente de todos los procesos de construcción de sentidos; las direcciones de lectura de los poemas en alemán y en japonés —de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba— que pueden ser leídos al mismo tiempo, al igual que la numeración de las páginas —de atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás— demuestran la invalidez de un solo principio, de una sola lógica de la organización. Movimientos en sentidos contrarios minan cualquier intento por reducir procesos de percepción poliperspectivísticos a monológicos procesos de comprensión y subordinación. Textos como mundos-islas y mundos de islas, irreductiblemente polilógicos y no subsumibles a una razón.

En consecuencia, en «Mischschrift des Mondes» despliega el poema una lógica propia, la que a la vez, debido a su translingualidad, es de corte relacional, es decir, transarchipiélico. En cuanto isla-texto líricamente condensada, el poema se deja comprender al mismo tiempo como mundo-isla y como mundo de islas: está cerrado en sí mismo, despliega su propia lógica de la «mixtura» («Mischung») o del entrecruzamiento recíproco, pero solo se vuelve interpretable al integrar distintos segmentos de un saber cultural y lingüístico. Leyendo desde una única posición, solo es posible comprender, que nada se comprende.

El encuentro entre un yo que canta en el baño y una luna viajando en bicicleta en las primeras dos estrofas del poema se reemplaza en la tercera estrofa por el encuentro de una mujer bella y un hombre sentado en un

OTTMAR ETTÉ

banco, para que en ese instante se correspondan en un cruce los contrastes de los movimientos (sentado *versus* móvil). Un movimiento se traslada y traduce al otro. El hoyo en el cielo que surge a partir del movimiento de la luna se reviste en la tercera estrofa de sentidos ominosos, los que en la cuarta estrofa, sin embargo, serán alisados y transformados en la superficie de una exposición de patinaje poético, de tal modo que al final, en la última estrofa, sea posible recuperar los pronombres posesivos y personales de la primera persona singular del yo de los versos de entrada. El movimiento fugaz de la luna –de una luna incorporada por el yo en cuanto «mía»– lleva un movimiento hasta su final, el cual consiste en una transgresión de la división del cielo y de la tierra. El disco circular de la luna se ha unido y liquificado con la manzana terrena en el jugo de manzana –el globo terráqueo de Martin Behaim de 1492, realizado en la forma de una manzana, se deja ver como matriz para esta liquificación. Sobre la manzana como fruto de condensación semántica volveremos enseguida.

En la medida en que el poema reúne cosas que, en una primera mirada, no se corresponden entre sí y que, en cada caso, se hallan muy lejos las unas de las otras, conlleva a una unificación que, como las ropas de prematernidad sugieren, producen un evento futuro, que no puede ser concebido solitariamente ni por el yo ni por la luna, ni por la mujer ni el hombre. De tal modo y sin agregar otros enfoques de interpretación, se puede comprender el único poema de la parte «Die Mischschrift des Mondes» como un texto líricamente condensado, que se adecúa de manera insuperable a los procedimientos de la *trans-latío* transareal, transcultural y translingual que aquí hemos esbozado. ¿Y no convoca el hoyo en el cielo la forma inversa de una isla, en la que sus aguas circundantes –congeladas en primera instancia en una superficie blanca– se vuelven un espacio de juego y experimentación para el poeta que se desliza sobre el vacío?

## 6 *weltweit*

La literatura de Yoko Tawada, que se alimenta de los múltiples patrones de movimiento de un ir y venir de una *translatio* polilógica, crea un mundo que se deja comprender desde la relacionalidad de sus islas y sus archipiélagos como un mundo de islas transarchipiélico, en el que las

diversas lenguas y los sistemas de signos más distintos, la distancia de la cercanía y la vecindad de lo extranjero son atraídos a un movimiento de la convivencia, que bajo el signo de la manzana surge no únicamente del conocimiento sino además de la expulsión del paraíso. Sus textos construyen en su conjunto un libro-isla, en el que –más allá del diálogo– un polílogo de las lenguas y las culturas se hace experimentable y legible, vivenciable transarealmente.

A diferencia de lo que sucede en Benedetto Bordone, para la autora que escribe en japonés y alemán en el contexto de la actual fase de la globalización acelerada, los espacios móviles y de movimiento transarchipiélicos no pueden ser ya comprendidos y dominados desde *un* lugar (Venecia o Europa), desde *una* palabra y una única lengua, desde *una* cultura. Tampoco desde la *figura* del yo, que regresa en su escritura en miles de formas diversas. Así se percibe en un poema del libro *Abenteuer der deutschen Grammatik*, que alguna vez me envió Yoko Tawada como un estimulante poetológico:

La segunda persona yo

Mientras aún yo te trataba de usted,  
yo decía yo y con ello me refería  
a mí.

Desde ayer yo te tuteo,  
pero aún no sé,  
cómo debo cambiarme el nombre<sup>68</sup>.

El yo (*Ich*) atraviesa al «te, a ti» acusativo (*Dich*) de la misma forma que atraviesa al «me, a mí» acusativo (*Mich*). Por lo tanto, en el tejido de los pronombres el yo no tiene una residencia fija o un punto de anclaje. Como una isla móvil y errante, que podemos ver frecuentemente en mapas medievales europeos y que encontramos nuevamente en tantas creaciones literarias, la palabra y el sonido del yo (*ich*) recorren las formas acusativas «mich» o «dich» y también la negación: «nicht». De ningún modo es posible así condensar espacialmente ni aniquilar al yo –ya que el yo no es irrenunciable, si las *Abenteuer der deutschen Grammatik* han de ser vivenciadas y vivenciables de manera transareal.

<sup>68</sup> Yoko Tawada, «Die zweite Person Ich», *op. cit.*, p. 8.

OTTMAR ETTE

En éstas como en muchas otras «Aventuras» se reconoce una lúdica lucidez, que no podría aprovechar la superficie de experimentación de la literatura de una forma tan intensamente poliperspectiva sin su sensibilidad y sensualidad translingual. En el archipiélago de las figuras en constante mutación del Islario de Yoko Tawada se pierde el centro, pero no el tú, ni tampoco el sentido con sus múltiples direcciones celestiales y puntos cardinales.

A partir de la matriz textual de su literatura, a partir de los entreespacios de sus hallazgos e invenciones translinguales, se ha desplegado hace tiempo una biblioteca transareal, cuyos textos como mundos-islas se coordinan siempre en nuevos mundos de islas, sin que en la vida y en la vivencia lo distante, lo extranjero, lo otro sean *subordinados*. Así se configura un mundo en el espacio de experimentación de la literatura, que es global (*weltweit*) en un sentido literal de la palabra, sin que pueda ser reducido al concepto de la literatura mundial en términos de Goethe. La palabra *weltweit* (global, globalmente) construye —y en esto consiste su aventura en alemán— la repetición del mundo (*welt*) en la extensión (*weit*), aunque de tal forma que en la diferencia entre la «l» y la «i» se hace posible leer literalmente una diferencia minimal. Este diferendo minimal programa y configura, en el campo de tensiones de la continuidad gráfica de la «l» no quebrada y de la insularidad relacional de las dos islas desiguales de la «i», el mundo, nuestro mundo, siempre de forma nueva, siempre de otra forma. La disposición fragmentada y discontinua de las islas pequeñas y grandes, así como está resguardada en la «i», mina la continuidad corporizada en la «l» de una perspectiva mundial homogénea, continua y continental. Del mismo modo, el islario como imaginario se contrapone a un diseño mundial hegemónico mediante la resistencia y fuerza vital de esbozos divergentes y dinámicos. El futuro de las literaturas y culturas transareales, cuyas huellas históricas hemos tratado de investigar prospectivamente aquí, hace años que despuntó. También el de sus teorías.

Ottmar ETTE

Universität Potsdam

Traducción: Vicente Bernaschina Schürmann

## Del pensamiento a la práctica decolonial

### 1 Tocar la herida colonial:

#### «Dos Amerindios aún no descubiertos» (Fusco/Gómez-Peña)

En 1992, Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña llevaron a cabo en el *Smithsonian Museum of Natural History* (Washington D.C.) una versión de su famosísima performance, «The year of the White Bear /Two undiscovered Amerindians visit the West»<sup>1</sup>. La performance-instalación consistía en la exposición de ambos artistas ataviados con ropas y aditamentos que debían constituir el performance de lo «auténticamente indígena». Encerrados en una gran jaula de metal situada dentro del museo de historia natural, los pretendidos indígenas balbuceaban una lengua incomprendible, chillaban, murmuraban, maldecían, cantaban, presentándose como aborígenes de la tribu Guatinai, provenientes de la tierra Guatinai, una isla aún sin descubrir, situada en el Golfo de México<sup>2</sup>. La pareja ponía en escena todo aquello que se espera del *otro*, pero lo hacía calzando zapatillas Converse, tomando Coca-cola, fumando cigarrillos marca Dunhill y abriendo de vez en vez una laptop último modelo, para concentrarse a trabajar en ella. El resultado, comenta Fusco, era una especie de «etnografía invertida», en la que

el público proyectaba sus fantasías sobre quién y qué éramos. Al asumir nosotros el papel estereotipado de salvajes domesticados, muchos miembros del público se sintieron autorizados a asumir el papel de colonizadores, sólo para encontrarse incómodos con las implicaciones del juego<sup>3</sup>.

Si evocamos esta performance como punto de partida para acercarnos al pensamiento decolonial es porque en ella toman cuerpo una serie de principios básicos de este giro epistemológico. El marco temporal no

<sup>1</sup> La obra fue escenificada en ocho ocasiones, en espacios y situaciones distintas: galerías de arte, museos de historia natural, plazas públicas y bienales. Su título se adaptaba al lugar, no solo en términos geográficos, sino también en términos culturales. Las constantes eran los tres días que Fusco y Gómez-Peña pasaban dentro de la jaula, expuesta ésta en algún lugar de acceso público.

<sup>2</sup> Las diferentes fases del proyecto fueron recogidas en el vídeo «The Couple in the Cage: A guatinai Odyssey», *Vimeo*, <https://vimeo.com/79363320> [19-01-2016].

<sup>3</sup> Coco Fusco, «The Other History of Intercultural Performance», *The Drama Review*, 38, 1994, p. 147.

podía ser más sugerente: se celebraban por entonces los quinientos años de la Conquista de América, dando lugar a una compleja madeja de discursos elogiosos y revisiones críticas de la experiencia y la herencia colonial. La performance apuntaba tanto al sesgo racista, excluyente y eurocentrista de un imaginario (neo)colonial compartido, como a la presencia enmascarada de dicho imaginario en buena parte del saber producido y transmitido en las universidades. La acción artística cancelaba la creencia, implícita en muchos de los acercamientos al devenir latinoamericano –incluso desde el mismo subcontinente– de que vivimos en un tiempo descolonializado. Allí donde reinaba –y reina– un discurso celebratorio basado en el supuesto de que Occidente había saldado para siempre sus culpas, superando con la Ilustración y la Modernidad la violencia ejercida sobre sus otros, esta performance y sobre todo las reacciones del público, ponía al descubierto los modos en que las alteridades siguen desatando pulsiones de todo signo, desde la sexualización hasta la violencia directa<sup>4</sup>. Lógicamente, también la creencia de que aquello que no ha sido «descubierto» constituye un bastión de autenticidad y un foco de resistencia, venía así a ser cuestionada por estos dos indígenas globales. Esa autenticidad, en tanto cualidad que relaciona verdad y acreditación por parte de una autoridad, tocaba de lleno otras cuestiones esenciales para la profunda revisión propuesta por la inflexión decolonial: el eurocentrismo, el régimen escópico del poder, las estrategias de conocimiento, que alimentan aún hoy día una suerte de complejo de inferioridad latinoamericano.

«Dos amerindios aún no descubiertos» enfrentaba a Occidente con ese lugar, central y superior, que este se adjudica a sí mismo convirtiendo al resto del mundo en periferia subalterna. De este dispositivo de inferiorización del otro emergía la conciencia de que toda construcción identitaria se erige sobre un performance, sobre una puesta en escena. Así, cuando ésta forma parte de un aparato de poder/saber, sus violencias responden a los

---

<sup>4</sup> La tan elogiada era multicultural y el advenimiento del fin del racismo se mostraban así como una zona atravesada por una suerte de «racial doublespeak», que al tiempo que aboga por el reconocimiento y la igualdad de las razas oprimidas, convierte al indio/negro en fetiche sexual, hace de él una superficie de proyección de la corporalidad, la magia y el pensamiento salvaje perdido en Occidente (Coco Fusco, «Still in the Cage: Thoughts on 'Two Undiscovered Amerindians', 20 Years Later», *Blouinartinfo*, 2012, <http://www.blouinartinfo.com/news/story/760842/still-in-the-cage-thoughts-on-two-undiscovered-amerindians-20-years-later> [02-01-2016]).

roles que cada cual toma en la escena de la identidad. Siguiendo esta misma lógica, Fusco y Gómez-Peña apelaban a una des-universalización –léase des-occidentalización– de las artes y llamaban la atención sobre el nacimiento del performance, no ya en las corrientes vanguardistas europeas (sobre todo el dadaísmo), sino en la Colonialidad/Modernidad periférica, cuando hombres y mujeres del mundo no occidental imaginaban y representaban una alteridad de acuerdo a las expectativas de sus espectadores occidentales<sup>5</sup>. Dicha conexión entre el performance de la identidad y la exposición de alteridades apunta hacia el acto de mirar, hacia ese régimen escópico según el cual el sujeto de la mirada, produce su objeto, su fetiche, toda vez que lo fija, lo desrealiza, convirtiéndose a sí mismo en productor de otredades, en colonizador<sup>6</sup>.

A través de la ironía, la performance pretendía conminar a su público a reconocer su posicionamiento racista y eurocentrista, a revisarlo por medio del humor y a superarlo. La idea era des-universalizar la mirada al otro, resituarse y reencarnar los poderes y saberes sobre el otro. Sin embargo, como han comentado Fusco y Gómez-Peña en repetidas ocasiones, ese objetivo falla. Falla sobre todo, porque la gran mayoría del público tiende a ignorar el elemento satírico –que implica la conciencia de la reapropiación de otra narrativa ya existente– al considerar a los performereros como amerindios auténticos y repetir, en sus gestos más tiernos y en sus maneras más crueles, las prácticas epistemológicas que deberían ser satirizadas.

Ahora bien, si la performance falla en su estimación del público, demuestra que éste sufre, quizás sin saberlo, de su estado colonial. «[H]emos tocado una herida colonial con esta pieza»<sup>7</sup>, concluye Coco Fusco: una herida que aparentemente no solo atañe a los pueblos originarios y a todos aquellos que se identifiquen con los colonizados, sino que

<sup>5</sup> Recuérdese, por ejemplo, los indios Arawak que Colón llevó consigo de vuelta a Europa, en calidad de evidencia de la necesidad y la pertinencia del proyecto colonizador. En esa misma línea está la figura de aquellos «últimos aztecas», dos hermanos enfermos mentales y con marcada macrocefalia, expuestos en uno de las «ferias americanas» organizadas por Barnum en pleno Manhattan.

<sup>6</sup> Dentro de este régimen escópico, que la performance pone en juego y en solfa, el uso de la cámara fotográfica resulta revelador. Como comenta Coco Fusco, en aquellos lugares donde la violencia verbal y de acción parecía disminuir, el uso de la cámara sustituía los repetidos actos de acoso sexual, convirtiéndose en sublimación del voyeurismo (Anna Johnson, «Coco Fusco and Gómez-Peña. Interview», *Bomb – Artists in Conversation*, 42, 1993, <http://bombmagazine.org/article/1599> [06-01-2016]).

<sup>7</sup> Anna Johnson, *art. cit.*, traducción nuestra.

evidentemente está todavía abierta en las subjetividades del otro «lado» de la jaula colonial. La herida se abre allí donde el público se rinde a la evidencia de la estrecha dependencia entre enjaulado, jaula y observador.

## 2 El giro decolonial

Haciendo gala de una suerte de decolonialidad *avant la lettre* Coco Fusco y Gómez Peña no solo ponían en escena los mecanismos de alterización y espectacularización del otro, inherentes a las culturas hipermodernas, sino que al mismo tiempo llamaban la atención sobre la vinculación directa de estos con los dispositivos de formación de identidades y subjetividades heredados de la Modernidad y originarios del sistema colonial. De esta forma, trazaban vínculos estrechos entre la Modernidad (supuestamente europea), el colonialismo y las dinámicas de alterización de la globalización. Convergían así con la perspectiva epistemológica decolonial, una de las más abarcadoras y ambiciosas del panorama teórico-crítico de los últimos años.

En términos generales se entiende por inflexión (u opción) decolonial una reorientación de la mirada desde Latinoamérica y su historia, haciendo énfasis en una revisión de la Modernidad y su conformación sobre una matriz colonial. Sus teóricos buscan no solo cambiar el objeto de análisis –hacia el eje Modernidad-Colonialidad–, sino que invitan a revisar cuidadosamente las bases eurocéntricas y coloniales de nuestros saberes. De esta suerte, proponen la revisión profunda de los modos de alterización y marginalización tanto de sujetos como de sistemas de pensamiento, constitutivos de la era global. En última instancia, y esto nos parece central, dicha inflexión apunta a los términos en que esos saberes, que fundan incluso nuestro propio análisis, están inmersos ellos mismos en una matriz colonial.

Hablar de pensamiento decolonial es hablar de un grupo de reflexiones surgidas alrededor de un núcleo concreto formado por Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Eduardo Lander, Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro-Gómez, Nelson Maldonado-Torres y Catherine Walsh, entre otros. De ahí que suele hablarse de una colectividad de argumentación, que ha ido creando en su interior un aparato teórico y hermenéutico, que a su vez ha sido utilizado, reformado y



comentado por un vasto conjunto de críticos y teóricos de la cultura latinoamericana. Conceptos como «colonialidad del poder» (Quijano), «colonialidad del saber» (Walsh), «transmodernidad» (Dussel), «diferencia colonial» (Mignolo), «pensamiento fronterizo» (Mignolo), no solo han cobrado fuerza dentro de la latinoamericanística, sino que empiezan a ser refrendados por otras disciplinas, con sus correspondientes adaptaciones y desplazamientos.

La inflexión decolonial fija una serie de principios que sirven como base para una mirada otra tanto sobre las culturas subalternas como sobre las dominantes. Nos interesa aquí marcar tres: la colonialidad del poder, la colonialidad del saber y la colonialidad del ser. Para entender estos puntos, conectados e interdependientes, valdría quizá la pena partir de las diferencias entre colonialismo, en tanto dominación política y económica, y colonialidad, entendida como proceso más extenso y más abarcador, como dispositivo de un poder/saber, en cuyo seno se constituye el sujeto moderno, con sus apologías y su narrativa iluminista. La colonialidad del poder (término propuesto por el sociólogo Aníbal Quijano<sup>8</sup>) remite a un patrón de poder, a «un lugar epistémico de enunciación»<sup>9</sup> que se presenta a sí mismo como un estado de cosas naturalizado y universal. De esta forma, el entramado de jerarquías sociales, económicas, de raza o de género queda invisibilizado, posibilitando la perpetuación de las relaciones de dominación. La colonialidad del ser (W. Mignolo, Maldonado-Torres<sup>10</sup>) designa, por su parte, la producción de sujetos y subjetividades adaptados al proyecto colonialista, en paralelo a la destrucción o negación de modos de ser que no corresponden a, y no pueden integrarse en, la Modernidad globalizada. La «opción» decolonial propone entonces rescatar esos conocimientos enterrados bajo el discurso de la colonialidad del saber

<sup>8</sup> Véanse los ensayos de Aníbal Quijano, «Colonialidad y modernidad/racionalidad», *Perú Indígena*, 13.29, 1992, pp. 11-20, y «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000, pp. 246-275.

<sup>9</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/ diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, pp. 28ss.

<sup>10</sup> Nelson Maldonado-Torres, «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto», Santiago Castro-Gómez & Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Iesco-Pensar-Siglo del Hombre, 2007, pp. 127-167.

(Walsh<sup>11</sup>) que los anula, al tiempo que invita tanto a recuperar esos modos de ser obliterados como a crear los espacios para que ellos emerjan. De ahí la urgencia en atender los mecanismos de funcionamiento de los dispositivos de subalternización de conocimientos otros, de experiencias de vida y proyectos de comunidad que difieren de aquellos que el poder declara como universales.

De esta suerte se crea y se insiste en una diferencia con respecto a los procesos de descolonización. Mientras estos suponen una superación del estado colonial, articulándose como discurso anticolonial desde los movimientos de independencia en el XVIII hasta hoy en día, el proyecto decolonial busca desarticular los ejes conceptuales e imaginarios de la modernidad/colonialidad. En ello se juega el proyecto mismo de Modernidad, su lado siniestro, sus mecanismos de subyugación, las violencias implícitas y veladas por su propio discurso de emancipación, por su narrativa de proyecto civilizatorio. Reconocer esos ejes de fuerza que se tensan desde Europa y se proyectan sobre el resto del planeta, implica repensar la Modernidad desde un sistema-mundo, anclado en una arquitectura geopolítica más allá de lo regional o lo nacional, en una estructura de poder a escala global que, desde un «punto cero»<sup>12</sup>, impone formas y sentidos diferentes tanto a las periferias como al centro mismo. Agreguemos que más que una demarcación temporal, la Modernidad sería un aparato epistemológico, que debe ser cuestionado, ampliado y reconfigurado. De ahí la insistencia en revisar los modos de producción y perpetuación del poder, particularmente, dentro de la academia. A la universalidad del «verdadero» conocimiento habría de contraponerse la situacionalidad de todo conocimiento, los lugares y los cuerpos desde los que se enuncia. Lo que está en juego es un saber que se reconoce como saber situado, encarnado y subjetivado, como saber

<sup>11</sup> Catherine Walsh, «¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales», *Nómadas*, 26, pp. 102s.

<sup>12</sup> El concepto del «punto cero» alude a una posición pretendidamente neutral en la que se posiciona el conocimiento occidental, para desde ahí proclamar su universalidad y su veracidad. Para Castro-Gómez esa situacionalidad no declarada —o declarada como universal— deviene el ideal del conocimiento científico y funda la razón colonial e imperial. En su opinión «la mirada colonial sobre el mundo obedece a un modelo epistémico desplegado por la modernidad occidental»: la «hybris del punto cero» (Santiago Castro-Gómez, «Decolonizar la Universidad. La hybris del punto cero», en Santiago Castro-Gómez & Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Iesco-Pensar-Siglo del Hombre, 2007, p. 21).

engarzado en una geopolítica, en una corpopolítica o subjetividad del conocimiento, que el saber académico niega.

Los lectores habrán reconocido en nuestro somero repaso de la inflexión decolonial rasgos y preceptos de teorías contemporáneas. De hecho, en la recepción de las prácticas epistémicas decoloniales uno de los puntos más debatidos y más criticados concierne a la cercanía y/o ruptura con las corrientes teóricas que «inflexiona». Los puntos de divergencia con respecto al pensamiento poscolonial –sostiene Mignolo en una especie de manifiesto del giro colonial– remiten al lugar de enunciación (Asia y África *versus* América Latina y el Caribe), el objeto de reflexión (experiencia colonial *versus* colonialidad) y la genealogía de las corrientes teórico-críticas (surgido a partir de corrientes teóricas europeas del Siglo XX *versus* surgido a partir del pensamiento latinoamericano, desde el siglo XVI). De ahí la predominancia del horizonte de atención y relectura anclado tanto en las culturas indígenas y afrocaribeñas, como en las corrientes político-filosóficas latinoamericanas (teorías de la dependencia, teología de la liberación, pedagogía del oprimido, etc.). En cuanto a los estudios culturales, si bien las dos corrientes comparten un interés en la relación entre cultura y poder, los integrantes del grupo de pensamiento decolonial han desarrollado una fuerte crítica frente a ellos, considerando que estos, anclados en el marxismo, el estructuralismo, el psicoanálisis o las teorías de la subjetividad y la performatividad, remiten a un marco eurocéntrico y universalizante, del que no logran desprenderse. Aquí Mignolo va incluso más allá al distanciarse de aquellos que, como Néstor García Canclini, Beatriz Sarlo o Jesús Martín Barbero han argumentado a favor de una Modernidad periférica e incompleta.

Como en todo grupo en formación o desarrollo, las propuestas terminológicas son algo difusas e inflacionarias, respondiendo a la lógica del ámbito académico en el que se inscribe parte del debate. Amén de algunos argumentos válidos, emitidos por parte de sus detractores<sup>13</sup>, a nuestro parecer, el término decolonial tiene su interés en la medida en

<sup>13</sup> Silvia Rivera Cusicanqui ha demostrado ser una de las más acérrimas detractoras de la decolonialidad. No solo el término –para ella un infeliz galicismo– le parece errado, sino que considera ininteligible, elitista y aburrido todo el debate surgido alrededor de la decolonialidad (Silvia Rivera Cusicanqui, «Principio Potosí: Otra mirada a la totalidad», *E-MISFÉRICA 11.1 Gesto Decolonial*, 2014, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial> [19-01-2016]).

que diferencia el proyecto decolonial de la des-colonización, se distingue del término poscolonial y de su asociación con la historia y experiencia de las ex-colonias británicas y francesas, y se ancla en cambio en la historia y experiencias de América Latina y el Caribe, proponiéndolas como instancias cruciales para pensar la Modernidad desde su «otra cara» y para identificar sus facetas invisibles a la mirada formada en el eurocentrismo universalista. En este sentido, la orientación decolonial interpela muy especialmente al hispanismo, que cubre las historias paralelas de España y sus colonias. La lectura de las vicisitudes de las relaciones inter y trans-hispánicas son cruciales no solo para entender y desnaturalizar la dinámica de lo que ha venido a llamarse la «matriz colonial de poder», sino también, para «curar» la herida colonial que tan bien ilustrara la performance de Coco Fusco y Gómez-Peña.

Resaltemos que, en el campo cultural, el enfoque decolonial parte de un posicionamiento difícil pero diáfano hacia los objetos de estudio: se trata, antes que nada, de «regionalizar» a Europa y su tradición, devolverla a su justo lugar en el sistema-mundo<sup>14</sup>. Este reposicionamiento no se logra ignorando a los clásicos occidentales, sino más bien a través de su relectura en contrapunto al análisis de la historia imperial y colonial en que se inscriben –lo cual era ya una de las propuestas centrales de la teoría poscolonial anglosajona.

El aporte decolonial reside en insistir en que el modelo de sujeto universal generado por el «punto cero» eurocentrista puede ser suspendido al poner a Europa en su justo lugar; puede ser desmentido desde las subjetividades colonizadas; objetivo alcanzable solo mediante lecturas orientadas a captar las diferencias entre ambas perspectivas. De esta suerte, poner a Europa en su justo lugar es reconocer que las preocupaciones que guiaron las producciones culturales de la tradición europea no son las mismas que las de los sujetos colonizados, y que el valor de estas producciones, lejos de ser universal y modélico, es tan regional como la subjetividad de la que se alza como correlato.

---

<sup>14</sup> Lo que Walter Mignolo llama «desprenderse» de las creencias hegemónicas (*delinking*). Ver por ejemplo: Walter Mignolo, «De-Linking: Don Quixote, Globalization and the Colonies», *Macalester International*, 17, 2006 (Spring), <http://digitalcommons.macalester.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1321&context=macintl> [19-01-2016].

### 3 Regionalizar a Europa y a sus cateogorías

La idea de considerar a la cultura, los saberes, y los modelos europeos en términos de su regionalismo no se implementa fácilmente, y aún menos de una vez por todas. Parte del problema reside en que para un lector euro-americano los gestos y conceptos universalizantes están en un ángulo muerto; se necesitan dispositivos especiales para visibilizarlos. Tomemos el caso de la creencia en el poder de redención del arte, que en el marco colonial se percibe como un poder civilizatorio. En la película *La Misión* (1986)<sup>15</sup>, un jesuita (Jeremy Irons) del siglo XVIII se interna en la selva argentina y paraguaya para convertir a una comunidad guaraní hostil (acaban de matar a otro misionero). El osado misionero emprende el viaje solo, trepa hasta lo alto de las cataratas del Iguazú, y se sienta a tocar el oboe en un claro de la selva. Pronto una veintena de indígenas armados de arcos y flechas rodean al misionero, cuya única «arma» es el instrumento musical. Los indígenas escuchan la melodía, aparentemente intrigados, hasta que uno de ellos, más desconfiado, rompe el oboe, dando lugar a una animada –y no traducida– discusión entre ellos. Finalmente, la música triunfa sobre las disensiones, el jesuita es aceptado en la comunidad, y se erige en la selva una exitosa misión.

La película critica abiertamente la empresa colonizadora, y cuestiona el alcance del proyecto evangelizador. En este orden de cosas, se hace evidente que la razón principal del aparente éxito de la misión jesuita no es la verdad de su doctrina, sino más bien la protección que ésta ofrece a los indígenas frente a los cazadores de esclavos. Pero prevalece la duda sobre el significado y las implicaciones de la música para los indígenas y para la propia cultura occidental. Varios elementos sugieren que la música juega un papel «civilizatorio» hasta el final: en la última escena, después de que los portugueses masacran a casi todos los habitantes de la misión –incluyendo al jesuita– una niña desnuda recoge un violín roto flotando sobre el río y se lo lleva a la barca en la que la esperan otros niños sobrevivientes que habrán de emprender el camino de retorno a la selva. De las ruinas del proyecto colonial se rescataría, entonces, el instrumento «herido», víctima inocente, recordatorio del fallido intento de cohabitación de colonizadores y colonizados, pero también sinecdoque del

---

<sup>15</sup> Roland Joffé, *La Misión*, 1986.

refinamiento de la cultura occidental, que la niña sabe apreciar y quizás, incluso, reparar. El violín, entonces, redimiría a la «civilización» de su propia barbarie. Sin embargo, otros elementos cuestionan esta lectura del violín y de la película, al resaltar la inaccesibilidad del punto de vista «indígena»: efectivamente, como los intercambios entre los nativos no son traducidos, el público occidental no puede saber qué piensan ellos del oboe, qué dicen de él, y qué les dice el instrumento (si es que este concepto vale para ellos) acerca de quien lo toca; tampoco puede imaginar, en definitiva, qué le depara el destino al violín roto, qué le pasará en la selva: ¿seguirá siendo un violín, o se transformará en otra cosa?

La evocación de «otra» lectura del violín es a nuestro entender uno de los puntos más interesantes de la película, pero puede fácilmente pasar desapercibido a favor del relato, más asertivo, que salva los valores «universales» del humanismo y de la cultura europeos. Una u otra lectura saltarán más a la vista según el contexto de recepción; en el nuestro nos interesa cotejar la *Misión* con un texto que pone en evidencia la incertidumbre y las opciones que se abren al reconsiderar la recepción indígena del arte<sup>16</sup>. En *El cuento del ventrílocuo*, de la autora guyanesa Pauline Melville<sup>17</sup>, encontramos un episodio similar al del misionero y su oboe, esta vez en territorio guyanés. En un capítulo titulado «El saltamontes gigante», un misionero recién llegado a un asentamiento organiza una recepción para los indígenas wapisianos que tiene la intención de evangelizar. Cuando termina la comida, el padre Napier, para gran sorpresa de todos, saca su violín y comienza a tocar una sonata de Mozart. «Conmovido al ver que estaba acercando la música clásica a aquella gente por primera vez, y convencido, incluso mientras tocaba, de que aquel silencio reverencial demostraba lo extasiados que se sentían, al padre Napier se le llenaron los ojos de lágrimas»; el público, por su parte, después de su sorpresa inicial, que casi se vuelve la risa, se deja llevar por el comentario de que el padre «parecía un saltamontes gigante», frotándose las patas, y que sonaba como

<sup>16</sup> Cabría cotejarla con la famosa escena en *Fitzcarraldo*, de Herzog, en la que Klaus Kinski logra que los tambores de los indígenas invisibles en las frondosas orillas del Amazonas se callen, aparentemente para escuchar la voz de Enrico Caruso. Pero lo que aparece puntualmente como un triunfo de la civilización (la ópera) sobre la barbarie (los tambores) se resignifica más adelante en la película, cuando los mismos indígenas descubren el costo humano del sueño civilizatorio y lo hacen abortar. También se puede cotejar con la película *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría, de 1991.

<sup>17</sup> Pauline Melville, *El cuento del ventrílocuo*, trad. Carmen Francí Ventosa, Barcelona, ediciones B, 1999.

uno<sup>18</sup>. Finalmente, todos, menos el músico y otro colono, «contemplaron con horror cómo, delante ellos, el sacerdote se convertía en un saltamontes de la sabana, gigantesco y zumbador»<sup>19</sup>. La transformación del hombre en insecto y de la música en zumbido des-universalizan las categorías de lo humano y del arte; sin por ello desdeñar, pensamos, cierto valor de la obra de Mozart, ni tampoco elevar la visión indígena sobre la occidental/ colonial. Al contrario: a través del contraste entre estas dos visiones, el cuento pone en juego el hecho de que ambas son regionales. De ahí se desprende entonces que la percepción de la superioridad de la cultura y los saberes europeos es el resultado de un largo trabajo sobre las subjetividades, y que, aún así, la proyección de dicha percepción no corresponde a la realidad.

El ejemplo que acabamos de proponer puede parecer alejado del hispanismo, puesto que tanto la película como el libro están en inglés. Pero en ambos casos se trata de la historia de Sudamérica y la respuesta indígena a las pretensiones de la cultura europea. Además resulta reveladora la lectura paralela de obras de uno y otro lado del mapa colonial, que en este caso nos permitió resaltar la ambigüedad de la película a la luz del humor irreverencial del texto. Este tipo de lectura comparativa es corriente en los trabajos de Walter Mignolo, uno de los autores más prolíficos de la red de pensadores decoloniales. En muchos de sus ensayos Mignolo contrapone la obra de Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y Buen gobierno*, a obras de la tradición europea, como el Quijote y Theodor de Bry. En el primer caso, Mignolo argumenta que la «obra maestra» de Cervantes contribuye a la transición de un sujeto teo-lógico a un sujeto ego-lógico, transición emancipadora para los europeos de su tiempo, puesto que implicaba autonomizarse de la autoridad divina para confiar en la autoridad de la razón<sup>20</sup>. En la *Nueva Crónica*, en cambio, a Guamán Poma de Ayala —según Mignolo— «le preocupaban la transformación de los sujetos en el Incanato bajo poder colonial y la transformación de las subjetividades como consecuencia de la colonización del conocimiento»<sup>21</sup>. Su texto pone en evidencia en definitiva que el sujeto moderno no es universal y que en el caso del Incanato, tampoco

<sup>18</sup> Pauline Melville, *op. cit.*, p. 127.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Walter Mignolo, «De-Linking: Don Quixote, Globalization and the Colonies», *op. cit.*, pp. 5, 29.

<sup>21</sup> Walter Mignolo, *op. cit.*, p. 19, nuestra traducción.

es emancipador, al contrario: cumple más bien una función represiva, puesto que niega las subjetividades existentes. O sea que lo que para los lectores de Cervantes (incluyendo la élite criolla y mestiza de las Américas) podía ser un «avance», para los sujetos colonizados constituía uno de los problemas que debían afrontar. Según Mignolo, Guamán Poma se esfuerza precisamente en formular o articular otras opciones, resistiendo a «los dictados [*dictates*] de las categorías de pensamiento occidentales»<sup>22</sup>. En este caso, entonces, la lectura «contrapuntual», sin quitarle valor o mérito a Cervantes, nos permite repensar qué es lo que celebramos en *El Quijote*, y qué sacralizamos cuando sacralizamos al autor, elevándolo a un estatus incontestable como el de Mozart para el padre Napier.

En otro texto, Mignolo analiza la «diferencia colonial» que emerge al cotejar las ilustraciones de la *Nueva Crónica* de Guamán Poma de Ayala y los influyentes grabados de *America* (o *Indias Occidentalis*) de Theodor De Bry<sup>23</sup>. A lo largo de su ensayo Mignolo llama la atención sobre momentos similares en las dos crónicas o tratados de América —las auto-representaciones de los autores, los mapamundi de cada uno, Adán y Eva, etc.— para mostrar cómo se expresan en los dibujos subjetividades e intereses fundamentalmente diferentes en los dos autores. Uno de los momentos más claros del argumento es quizás la contraposición de las ilustraciones de la ciudad de Cuzco en *La Nueva Crónica* y en *América*: la ilustración de De Bry sigue las reglas de la perspectiva renacentista; el observador está fuera de la escena, su mirada engloba a la ciudad desde lo alto, fijando sus contornos e incluso su periferia. Se trata de un sujeto soberano, que domina la representación desde un lugar externo y abstracto, universalmente reproducible en el espectador. En la ilustración de Guamán Poma, en cambio, la perspectiva es interna a la ciudad: el sujeto está inmerso en una realidad que no domina, si no que se esfuerza en entender desde su inmediatez y cercanía; un sujeto, además, que trata de orientarse, de situarse, en un mundo en plena transformación, acosado como está por el sujeto exterior y superior que ansía dominarlo<sup>24</sup>. Una lectura eurocéntrica

<sup>22</sup> Walter Mignolo, *op. cit.*, p. 31, nuestra traducción.

<sup>23</sup> Walter Mignolo, «Crossing Gazes and the Silence of the 'Indians': Theodor De Bry and Guaman Poma de Ayala», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 41.1, 2011, pp. 173-223, <http://jmems.dukejournals.org/cgi/doi/10.1215/10829636-2010-016> [19-01-2016].

<sup>24</sup> Walter Mignolo, *op. cit.*, pp. 197-199.



leería la ilustración de Guamán Poma a partir de la de Theodor De Bry, y vería en ella una *falta* de perspectiva, una técnica de representación insuficiente y posiblemente una incapacidad de abstracción. En cambio una perspectiva decolonial leería a De Bry a partir de Guamán Poma, lo cual pondría en evidencia que la suya es *también* una perspectiva interna, o sea, que De Bry también está inmerso en una realidad, que el lugar en el que este pone al espectador es un lugar imaginario, tanto más fantasioso cuanto más se ha llegado a percibir como realista.

Citemos otro ejemplo, que también parte de Guamán Poma para decolonizar los *criterios* de interpretación de las obras y que permite constatar los modos de visibilización de un pensamiento otro, borroso tras los fuertes trazos de Occidente. En este caso se trata de un comentario del canónico cuadro de Velázquez, *Las Meninas*, a partir de un análisis reciente —de Byron Hamann— que se centra sobre tres objetos en el cuadro provenientes de las Indias para poner en evidencia «la invisibilidad del trabajo indígena»<sup>25</sup>. Mignolo no refuta el argumento del autor —de hecho, apenas lo comenta—, sino que lo complementa, proponiendo un «escenario de labor intelectual coexistente, conectada por un diferencial de poder (*a power differential*)»<sup>26</sup>, en el que contrapone el pensamiento de Velázquez al de Guamán Poma. Al desplazar la atención de la mano de obra a la labor intelectual indígena, Mignolo saca al indígena de su lugar habitual (excluido, explotado, colonizado) para poner en evidencia un proyecto crítico de sumo interés. Por eso, a la propuesta de Hamann, de que *Las Meninas* sean integradas al *corpus* de los estudios coloniales, Mignolo responde:

¿Y si propusiéramos, por ejemplo, la inclusión de Guamán Poma, Santa Cruz Pachacuti, y la Virgen del Cerro en los «estudios europeos»? ¿Por qué no? Después de todo, desde una perspectiva decolonial, las formaciones imperiales dependen necesariamente de sus colonias.<sup>27</sup>

Efectivamente, ¿por qué no? ¿Y qué implicaciones tiene esta pregunta en la manera de pensar la relación, dentro de los estudios hispánicos, entre

<sup>25</sup> Byron Ellsworth Hamann, «The Mirrors of *Las Meninas*: Cochineal, Silver, and Clay», *The Art Bulletin*, 92.1-2, 2010, pp. 6-35.

<sup>26</sup> Walter D. Mignolo, «Response: *Las Meninas*: A Decolonial Response», *The Art Bulletin*, 92.1-2, 2010 (March), pp. 40-47, <http://dx.doi.org/10.1080/00043079.2010.10786135> [19-01-2016].

<sup>27</sup> Walter D. Mignolo, *op. cit.*, p. 46, nuestra traducción.

obras peninsulares e hispanoamericanas, entre obras etnográficas y obras de historia, entre testimonio, leyenda y ficción? En todo caso, la pregunta de lo que calla e invisibiliza el canon occidental parece imprescindible para decolonizar los saberes.

\*\*\*

Los ejemplos que hemos tratado hasta ahora parten de la historia colonial de las Américas, de textos escritos a partir de la situación de los nativos, de *performances* que recuerdan la persistencia del trauma de los pueblos originarios en la actualidad. O sea, se basan en el reconocimiento de saberes y subjetividades indígenas. Sin embargo, el gesto de decolonización no implica necesariamente una «indigenización» del pensamiento: el propio Mignolo, por ejemplo, considera que Borges es un autor decolonial, porque logra presentar el universalismo europeo como una instancia de regionalismo. Por otra parte cabe recordar la importancia del pensamiento post-esclavista caribeño y antillano en la bibliografía decolonial, donde Frantz Fanon y Aimé Césaire constituirían sus voces más prominentes. Lo que sí parece esencial para trabajar sobre el «diferencial de poder» que el canon perpetúa, y nosotros con él, es articular los lazos y las tensiones entre obras de genealogía occidental y las obras que presenten alternativas —no contrarios— al orden imperial, a partir de conceptos y experiencias vinculados a las subjetividades de los colonizados. De hecho, el interés de Mignolo por la obra de Guamán Poma reside en que en ella puede identificarse un proyecto de decolonización de las subjetividades y saberes indígenas, prueba de que hubo desde el principio de la Modernidad un reconocimiento de la violencia del proceso moderno de universalización. En este sentido, la figura del indígena —o el anclaje en la perspectiva negada de la misma— tiene un interés global, porque contribuye a desnaturalizar los conceptos y marcos de interpretación que parten de la herencia griega y latina. Esta perspectiva otra permite recordar que el proyecto de «decolonización del conocimiento» (Grosfoguel) comienza con los esfuerzos por resistir a los conceptos y categorías que se imponían al colonizado, y para resaltar que esos modos de resistencia siguen llevándose a cabo, desde diferentes frentes.

Valga insistir en que no pensamos que el término decolonial tenga la exclusividad del pensamiento crítico sobre los valores universales, la

epistemología occidental o sobre la herencia colonial; y aún menos que la panoplia terminológica que se le asocia sea obligatoria. Como con todo aparato terminológico que se pretende revolucionador se corre el riesgo no solo de hablar en una jerga solo entendible para aquellos que la hablan –e incomprensible para aquellos sobre los que se habla–, sino también de capitalizar conceptos ya existentes y repetir así el gesto de poder sobre otros saberes, al que estaba dedicada la crítica. Aún así, esta terminología nos permite abordar una vez más un problema que debería desplazarse al centro de la atención en nuestras universidades europeas, en donde se confirma el sentimiento de un desgaste profundo y peligroso de las categorías de pensamiento dominantes para repensar el mundo, la tecnología, el futuro, la relación con la «naturaleza», etc. Frente a esta situación de agotamiento, aquellas subjetividades, cosmogonías y epistemologías descartadas por la Modernidad podrían ayudarnos a reformar nuestras miradas y actitudes.

Nos gustaría, a modo de conclusión, referirnos a un último ejemplo de práctica decolonial, en el que se pone de manifiesto cómo esta inflexión ofrece nuevos horizontes de posibilidad no solo para el hispanismo, sino también para las humanidades en general. En otro de sus textos, Mignolo comenta, refiriéndose al experimento decolonial de la Universidad Intercultural en Ecuador y a las dificultades de traducción que presentan los estudios en lenguas indígenas (en este caso, quechua o aimara):

para un hablante de lenguas modernas europeas, el futuro está «adelante» del hablante; así la posibilidad y la importancia de la idea de «progreso». Para hablantes de quechua o aimara, el futuro está «detrás», porque no se puede ver. El pasado puede ser recordado y por ende, «visto»; por consiguiente está «enfrente» tuyo. De ahí la dificultad entre hablantes de quechua o aimara, para inventar culturalmente una idea como la de «progreso»<sup>28</sup>.

En una época en que urge deshacerse de los imperativos del progreso, la dificultad del quechua-aimara para imaginarlo puede resultar reveladora. La imagen del quechua o aimara-hablante con el futuro a sus

<sup>28</sup> Walter Mignolo, «Globalization and the Geopolitics of Knowledge: The Role of the Humanities in the Corporate University», *Nepantla: Views from South*, 4.1, 2003, p. 114, <https://muse.jhu.edu/journals/nepantla/v004/4.1mignolo.html> [19.1.2016], traducción nuestra.

ADRIANA LÓPEZ-LABOURDETTE &amp; VALERIA WAGNER

espaldas y el pasado delante evoca de hecho una de las críticas, quizá la más comentada, de la idea de progreso: la novena tesis de Walter Benjamin sobre el concepto de historia, que parte del cuadro de *Angelus Novus* de Paul Klee. Como es sabido, Benjamin imagina el ángel de la historia contemplando horrorizado las ruinas del pasado, de las que se aleja, llevado por la irresistible tormenta del progreso, que no le permite mirar hacia el futuro. En vez de cumplir con la promesa de un futuro mejor, en la lectura de Benjamin el progreso obliga al ángel a confrontar un pasado cada vez más nefasto, del que no puede hacerse cargo. Ahora bien, el ángel se encuentra en una situación a la vez similar y radicalmente distinta de la del quechua-hablante del pasaje de Mignolo: como aquel, este mira al pasado y le da la espalda al futuro; pero al contrario del «ángel quechua», para quien la perspectiva es avanzar hacia el pasado, el «ángel occidental» retrocede a su pesar hacia lo que será. La relación quiásmica entre los dos cuadros nos deja entrever nuestras expectativas naturalizadas: ¿por qué pensar que el ángel *debería* poder darle la cara al futuro? ¿es el viento del progreso el que se lo lleva de espaldas, o la ilusión de estar *avanzando* pese a que no puede darse vuelta? No pretendemos, con estas preguntas, poner en solfa las innumerables interpretaciones y consideraciones a las que la tesis de Benjamin ha dado lugar. Sírvanos de coda e invitación a reflexionar acerca de las nuevas dimensiones que puede cobrar al ser leída a partir y en relación a una perspectiva decolonial.

Adriana LÓPEZ-LABOURDETTE  
*Universität Bern*

Valeria WAGNER  
*Université de Genève*

## Mundialidad hispánica y literatura de la migración

Las solapas y reseñas de las obras de ficción contemporáneas de escritoras y escritores<sup>1</sup> hispánicos que se «relocalizaron»<sup>2</sup>, sea por causa de un exilio o de una migración más planificada, suelen celebrar el carácter global de una literatura hispánica en expansión. Si está claro que tal apertura sólo puede regocijarnos, también es menester recordar que dicha literatura, escrita por autores que son a la vez de aquí y de allí, cuestiona directamente el concepto de literatura nacional, continental e hispánica al plantear numerosas preguntas. ¿Un texto escrito por una venezolana exiliada en España pertenecería acaso a la literatura europea? ¿Depende de la lengua en la que escribe o más bien de los temas tratados por el autor? ¿Habría sujetos específicos compartidos por estos escritores tan distintos? No es posible contestar a estas preguntas con una simple respuesta de pocas palabras sin caer en el maniqueísmo, ya que siempre depende de una clasificación literaria, es decir, de una organización basada en conceptos situados y, por consiguiente, subjetivos. Por tanto, intentaré demostrar aquí que hablar de literatura de la migración implica poner en tela de juicio los referentes culturales e identitarios que, en la mitología colectiva, fundan y mantienen nuestra historia literaria y cultural.

Desde luego estas cuestiones no son recientes, se han discutido desde hace muchos años en el espacio cultural canadiense, especialmente en el espacio francófono de ese país. Como indica D. Chartier, las revistas *Dérivées* o *Vice versa* han sido, desde los años 1970, portavoces de los nuevos discursos críticos y de las voces mestizas<sup>3</sup>. Asimismo, en Estados

<sup>1</sup> A lo largo de este texto, me referiré tanto a las escritoras hispanoamericanas como a los escritores originarios de esta región del mundo, empero, por cuestión de legibilidad, de aquí en adelante seguiré la regla de la predominancia del género gramatical masculino.

<sup>2</sup> Aunque este término no aparece en el diccionario de la RAE, se emplea en el ámbito de la economía para referirse al desplazamiento internacional de personas o empresas hacia otra estructura productiva. Lo usamos aquí para entender dichos desplazamientos de escritores como parte de un proceso de globalización desde la periferia al centro. Desde luego, su vigencia está condicionada a su uso deconstructivista, es decir, si sirve para cuestionar la misma idea de centro y las afirmaciones de los (neo)colonizadores hacia la unidad y la fijeza de un modelo de desarrollo y de cultura.

<sup>3</sup> Daniel Chartier, «Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles», *Voix et Images*, 27, 80, 2002, pp. 303-316.

Unidos, el estudio de las obras de escritores inmigrantes y originarios de las diásporas permiten entender y reconocer la importancia del aporte de la literatura migrante para la historia de la literatura de ese país<sup>4</sup>. En el ámbito literario del «hispanoamericanismo», la situación es bastante distinta y, por ello, nos centraremos ahora en esta temática literaria que despierta un interés creciente. Nos detendremos primero en el paulatino y reciente despertar de esta cuestión en el hispanismo e hispanoamericanismo europeo; luego, nos centraremos en los rasgos definitorios de lo que ha venido a llamarse «literatura de la migración» y especialmente en las perspectivas de estudio que abren. En un tercer apartado, reflexionaremos sobre el sentido que puede cobrar la expresión de una cierta «mundialidad hispánica» y sobre las cuestiones poscoloniales que la producción y circulación de dichas obras implican.

## 1 Un debate en construcción

Desde hace unos diez años, han aparecido, paulatinamente, antologías que recogen textos escritos por autoras y autores latinoamericanos que viven en Europa. Una primera referencia podría ser *Palabra de América* publicado en 2004 por Seix Barral en la que se recopilan las intervenciones de los autores –todos masculinos– que participaron en el Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos en Sevilla en 2003<sup>5</sup>. Un poco más tarde, E. Andradi reunió en la antología *Vivir en otra lengua* (2010) catorce autores y autoras latinoamericanos que escriben en una lengua distinta de aquella que se habla en el país de acogida<sup>6</sup>. En cuanto a la poesía, en 2012 D. Bertini publicó en línea una antología de poetas argentinos residentes en Barcelona<sup>7</sup>, un trabajo que B. Del Pliego amplió, en cierto modo, al editar la antología de poesía *Extracomunitarios*. *Nueve*

<sup>4</sup> En este ámbito se habla, por ejemplo, de la literatura de la migración india o de la diáspora caribeña que se estudia en departamentos tan distintos como los de «Cultural Studies», «Postcolonial Studies» o «Commonwealth Studies».

<sup>5</sup> Roberto Bolaño *et al.*, *Palabras de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

<sup>6</sup> Esther Andradi (ed.), *Vivir en otra lengua. Literatura latinoamericana escrita en Europa*, Alcalá La Real, Alcalá Grupo Editorial, 2010.

<sup>7</sup> Dante Bertini (ed.), *TransAtlánticos. Poetas argentinos de/en Barcelona*, Barcelona, Consulado General de la República Argentina, 2012, <http://www.consuladoargentinobarcelona.com/ESPECIALES/Transatlanticos> [01-04-2016].

*poetas latinoamericanos en España* (2013)<sup>8</sup>. En cuanto a la crítica literaria cabe destacar que la literatura de la migración latinoamericana está ya muy desarrollada en Norteamérica donde es, incluso, asignatura universitaria y tema de historias literarias —entre las cuales se pueden citar las de N. Kanellos<sup>9</sup>—. Sin embargo, en el área hispanista europea, esta cuestión sigue siendo poco discutida aunque los intercambios literarios entre España y América Latina se remontan a los orígenes y a la formación misma de estos corpus literarios —una paradoja que ya desarrollé en otro lugar<sup>10</sup>.

Un primer artículo fundamental en estas reflexiones, es el titulado «Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI» del escritor S. Roncagliolo<sup>11</sup>. En su comparación entre la literatura inglesa y la literatura española de la inmigración, destaca tres etapas en la integración de la temática de inoculación de culturas nuevas en el panorama literario inglés en estos últimos treinta años. Menciona así a Salman Rushdie —por tener una perspectiva ya no autóctona sino mixta—, a Hanif Kureishi —ya que en su obra la perspectiva del que viene de fuera se internaliza en la sociedad de acogida—; y a Zadie Smith —cuya obra se caracteriza por entremezclar las generaciones y los orígenes étnicos hasta rozar lo absurdo—. Frente a esas distintas generaciones, el escritor peruano-español nota muy bien que la situación en el ámbito hispánico es muy distinta ya que en ésta la inmigración parece ser una temática casi ausente. Menciona así a los autores del boom —como Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa— como posibles precursores de una literatura inmigrante por tener la conciencia de ser de otro lugar y tener, a su vez, la facultad de poder contemplar ese lugar con ojos europeos. Según S. Roncagliolo, las generaciones posteriores de escritores latinoamericanos en España —mayoritariamente de clase

<sup>8</sup> Benito Del Pliego (ed.), *Extracomunitarios. Nueve poetas latinoamericanos en España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2013.

<sup>9</sup> Nicolás Kanellos, *Hispanic literature of the United States: a Comprehensive reference*, Westport, Greenwood Press, 2003; e *Hispanic Immigrant Literature: El Sueño del Retorno*, Austin, University of Texas Press, 2012.

<sup>10</sup> Pauline Berlage, «La paradoja de la literatura de la migración latinoamericana contemporánea: algunas reflexiones a partir de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez», en Luigi Giuliani, Leonarda Trapassi & Javier Martos (eds.), *Lejos es aquí/Far Away is Here*, Berlín, Frank and Timme, 2014.

<sup>11</sup> Santiago Roncagliolo «Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI», *Quórum*, 19, 2008, pp. 150-167.

media<sup>12</sup>— no siguieron desarrollando esta perspectiva al usar el cosmopolitismo como marca de fábrica y como respuesta al «exotismo latinoamericano»<sup>13</sup>. Así pues, muchos escritores latinoamericanos, como los de la generación del *crack*, han rechazado el componente exótico para presentarse como un pueblo más de la aldea global<sup>14</sup>.

A pesar de percibir la ausencia de la literatura que trata el tema de la inmigración en España, el escritor nota también que esta corriente se está desarrollando muy paulatinamente. Cinco años más tarde, ésta ya es mucho más visible y podríamos mencionar a muchos más autores como Inés Fernández Moreno, Flavia Company o Fernando Iwasaki, entre los más populares, junto a obras que no tuvieron tanto eco como fue el caso de *La paz de los vencidos* de Jorge Eduardo Benavides publicada en 2009.

Desde América Latina, algunos teóricos ya habían destacado esta temática, uno de los primeros críticos en interesarse en el corpus de la literatura de la migración latinoamericana como encrucijada de temas literarios es A. Cornejo-Polar desde su experiencia peruana<sup>15</sup>. El teórico andino explica que ve en la categoría «literatura de la migración» una posibilidad de lectura de un amplio corpus, poco atendido, al reunir temas muy variados como el del desarraigo y el de la subalternidad, pero también el de los éxitos y logros personales y colectivos. Define el discurso del/sobre el migrante por la fluidez de su itinerario a través de tiempos y espacios distintos en el que se superponen y se refunden las vivencias del inmigrante lo que permite vincular polos supuestamente opuestos como la nostalgia contra el triunfo o la construcción contra la reafirmación de identidades. La característica principal de este tipo de discurso es, según el académico, un descentramiento continuo ya que acoge varias experiencias de la vida sin necesidad de síntesis —o transcul-turación— armónica. Por tanto, a diferencia del crítico poscolonial Néstor

<sup>12</sup> Para explicar la ausencia de la temática de la inmigración en la literatura española, S. Roncagliolo precisa también que la inmigración en España apenas ha cumplido quince años y que, además, sigue siendo muy regulada por el Estado que solo acoge a individuos de la clases media —susceptibles de integrarse más fácilmente—. Una situación muy distinta de la de la isla británica que ha acogido a inmigrantes desde más de medio siglo, inmigrantes que se han insertado en todas las clases (*ibid.*). Cabe subrayar que, al día de hoy y a raíz de la crisis económica mundial, la legislación española empuja claramente el retorno de la mayoría de los inmigrantes que vivían en el país.

<sup>13</sup> Santiago Roncagliolo, *art. cit.*, p. 157.

<sup>14</sup> En este sentido la antología *McOndo* (1996) es, creo, el ejemplo paradigmático.

<sup>15</sup> Antonio Cornejo-Polar, «Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno», *Revista Iberoamericana*, 62, 176-177, 1996, pp. 837-844.



García Canclini, que a partir de los flujos migratorios contemporáneos, celebra la desterritorialización<sup>16</sup>, A. Cornejo-Polar ve en estas narrativas un discurso múltiplemente situado ya que hablan a la vez desde un ayer y un hoy y de un aquí y un allí.

Así pues, han empezado a florecer distintas apelaciones propuestas tanto por los críticos como por los escritores mismos para referirse a esta ficción plasmada allá/acá. De esta forma, el profesor Marco Kunz, al tratar la escritura de Juan Carlos Méndez Guédez, habla de «escritura migrante» dentro del panorama de la literatura migrante española<sup>17</sup>. A. De Chatellus también se ha referido a la escritura del autor venezolano español como «escritura líquida» por ser una escritura en la que se disuelven fronteras. Según la crítica francesa, las fronteras que separan las historias son a la vez culturales, espaciales y formales, aunque al final opina que las obras del venezolano-español dejan al lector frente a una escritura universal en lengua española<sup>18</sup>. Pero aunque los puntos abordados en este artículo suscitan mucho interés, no queda claro en qué medida estos rasgos difieren de escrituras contemporáneas en las que se suele mezclar géneros literarios o temporalidades.

Por su parte, muchos de los escritores en esta posición binacional —o transnacional— también han reaccionado frente a la posición y al papel que se les atribuían como escritor de la (in)migración. Así pues, Andrés Neuman explicó que después de la dicotomía entre los que hablaban de su país —se refiere a los escritores del boom— y la generación del Crack que siempre se ha negado escribir sobre cualquier tema que tenga que ver con su país, hemos entrado en otra etapa en la que se trata de escribir sobre su país pero con la perspectiva de un extranjero. Según el escritor argentino-español, en la literatura latinoamericana actual escrita en el extranjero, ya no se trata de expresar una esencia sino de localizar la extranjería de su país de origen, y cita *Historia secreta de Costaguana* de Juan Gabriel Vásquez como ejemplo paradigmático<sup>19</sup>. Así pues, entre los

<sup>16</sup> Néstor García Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós, 2008.

<sup>17</sup> Marco Kunz, «Barquisimeto global. La narrativa migrante de Juan Carlos Méndez Guédez», *Aleph*, 25, 2012, pp. 35-44.

<sup>18</sup> Adelaïde De Chatellus, «La escritura líquida de Juan Carlos Méndez Guédez», *Letral*, 7, 2011, pp. 59-65, [www.proyectoletreal.es/revista/descargas.php?id=115](http://www.proyectoletreal.es/revista/descargas.php?id=115) [01-04-2016].

<sup>19</sup> Andrés Neuman, «Encuentro con Andrés Neuman en el sminario 'Lieux & figures du déplacement: Le sujet migrant'», Université de Lille III, 2011 (9 de noviembre), (sin publicar).

PAULINE BERLAGE

meta-discursos de los mismos escritores inmigrantes hispanoamericanos –de primera o segunda generación– que viven ahora en España, encontramos términos como el de «literatura de inquilinos», propuesto por Juan Gabriel Vásquez, o el de los escritores «garcilasos», usado ya varias veces por Fernando Iwasaki<sup>20</sup>.

Estas distintas comprensiones de la literatura de la migración muestran así las dificultades que cualquier crítico encuentra a la hora de definir su objeto de estudio: ¿Qué es lo que entendemos por «migrante»? ¿Estamos hablando de un escritor o de un mundo descrito en la novela? Más generalmente nos preguntamos también si tal etiqueta es válida en un mundo cultural globalizado. La denominación podría, de hecho, mantener una antigua división colonial, nacional, étnica o sexual. En este caso, clasificar a algunos autores bajo la etiqueta de literatura de la migración podría preservar la división actual entre literatura nacional, mundial, étnica o latinoamericana «auténtica», en la que el marketing editorial parece arraigarse.

## 2 Nuevo corpus, nueva mirada

Para contestar a esas preguntas, me centraré aquí en cinco aspectos importantes en la delimitación de un corpus de la literatura de la migración: destacaré primero la confusión tramposa que surge a menudo entre narrador, personaje y escritor migrante; luego definiré el lugar que ocupa la literatura de la migración frente a la del exilio; trataré, a continuación, las temáticas que el género de la literatura de la migración abarca y los rasgos estilísticos que estas obras suelen compartir; y, finalmente, me interesaré por nuestro papel de lector(a) de esas obras literarias transnacionales.

Un primer paso en mi definición del corpus de textos que llamo «literatura de la migración» es el de aclarar el entrecruzamiento de las nociones de personajes, de narrador y de autor migrantes. Puesto que la locución «literatura migrante» puede referirse tanto a los autores como a las obras que evocan esta temática, la confusión puede llevarnos a considerar la ficción escrita por estos autores como testimonios o documentos.

<sup>20</sup> Fernando Iwasaki, *Mi poncho es un kimono flamenco*, Lima, Sarita Cartonera, 2005.

Constató, de hecho, que la mayoría de las obras latinoamericanas de la segunda parte del siglo XX que tratan el tema migratorio fueron escritas por autores que emigraron o son descendientes de emigrantes. Las novelas tan distintas entre sí como lo son *Salsa*, de C. Obligado; *Le retour*, de A. Manguel; o *Memorias de una dama*, de S. Roncagliolo son todas obras de escritores migrantes, de un país latinoamericano a Europa —la gran excepción que confirma la regla sería *Paraíso Travel* de Jorge Franco quien no tuvo que inmigrar para escribir su novela—. Son pues mayoritariamente escritores con una experiencia migrante propia los que abordan este tema o motivo literario. De allí hay un paso que no daré ya que no se trata de considerar las obras de ficción como creaciones marcadas de punta a punta por la experiencia personal del escritor. Aunque algunas obras sí cultivan paralelos con la vida del autor se trata de destacar que las experiencias migratorias pueden haber abierto una brecha, y de subrayar en qué manera los escritores abren la literatura a nuevos temas y nuevas formas de escritura.

Otro punto que cabe precisar concierne el proceso transnacional contemporáneo que se distingue, en algunos aspectos, de la literatura del exilio. Hoy día, es un truísmo afirmar que vivimos en un mundo globalizado y en una época de movimientos de población incesantes, ya sea de comunidades en exilio, de migración económica o política, o de diásporas. Empero, siempre resulta peligroso separar claramente el exilio político de la migración «económica» y, a partir de esto, dividir la producción cultural en dos campos distintos. En efecto, puesto que la decisión de migrar se sitúa siempre en un continuo «migración forzada – migración voluntaria» no exclusivo, varios críticos ya han cuestionado la validez de este cambio de paradigma de una literatura del exilio a una literatura de la migración<sup>21</sup>. Está claro que desde los puntos de vista tanto de la crítica literaria como de la producción literaria —escrita por autores que se mueven de un país a otro y cuyas obras son publicadas en editoriales situadas, a veces, a miles de kilómetros de su país de origen—, el proceso de globalización cultural es ahora una evidencia que se ha de tomar en cuenta en cada nivel del análisis del campo literario. Pero si cada vez hay un número mayor de personas que estamos de acuerdo sobre el hecho de

<sup>21</sup> Carina Mardorossian, «From Literature of Exile to Migrant Literature», *Modern Language Studies*, 32.2, 2002, pp. 15-33.

PAULINE BERLAGE

que la frontera no nos separa de los «extranjeros», sino que se establece para separar los lugares seguros de los inseguros y, de esta manera «distinguirnos a *nosotros* de *ellos*» como lo afirmó G. Anzaldúa<sup>22</sup>, sigue siendo arriesgado delimitar lo que E. Said llamó «el territorio peligroso de la no pertenencia». Si el crítico se refería sobre todo a los exiliados, este «no territorio» también es el lugar errante de los refugiados, de los deportados y de los migrantes y, por ende, de la literatura escrita por/sobre ellos.

C. Mardorossian afirma que una de las características de la literatura de la migración es de sobrepasar el sistema binario presente en muchos relatos del exilio que se fundamenta en una dualidad entre un acá alienante y una allá idealizado<sup>23</sup>. Asimismo, me parece que la literatura de la migración nos permite ver el desplazamiento desde otro paradigma, cuya matriz es la re/de-construcción constante de las subjetividades, su búsqueda imparable, o lo que otros llamaron «descentramiento»<sup>24</sup> o «bipolaridad»<sup>25</sup>. Esto nos lleva, pues, a la cuestión de las numerosas temáticas que abarcan este género amplísimo.

La característica más importante de este corpus heterogéneo es la de tratar la redefinición de ciertas subjetividades en paralelo al movimiento en términos geográficos. Este desplazamiento es también identitario ya que impulsa a la vez una evolución de las subjetividades e impone una reconstrucción cultural inevitablemente híbrida. Los textos de literatura de la migración son obras en contraste entre, por lo menos, dos culturas —siendo una el lugar de origen y la otra, el lugar de residencia—, a través de sus reflexiones creativas y críticas, estas obras tratan de visiones inciertas, cambiantes, pero también esclarecedoras acerca de identidades «glocales»<sup>26</sup>.

S. Frank, en su publicación *Migration and literature*, propuso una lista de temas globales y de rasgos formales comunes a todas las obras de la migración. Así pues, desde un punto de vista temático, esta literatura se

<sup>22</sup> Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La frontera. The new mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1999.

<sup>23</sup> Carina Mardorossian, *art.cit.*

<sup>24</sup> Antonio Cornejo-Polar, *art.cit.*

<sup>25</sup> Marco Kunz, *art.cit.*

<sup>26</sup> Se trata de una haplogía anglosajona que juega con las palabras «global» y «local», Robertson fue el primero en hablar de *glocalization* refiriéndose al interés de los estudios poscoloniales en los modos en los que lo global está transformado a un nivel local (Cfr. Roland Robertson, «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity», en Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson (eds.), *Global Modernities*, London, Sage, 1995, pp. 25-44).

dedicaría a la cuestión identitaria –ya sea humana, cultural o nacional– y al proceso de globalización que la atañe, que puede ser destructivo o doloroso pero también fascinante<sup>27</sup>. En este ámbito, muchas de esas obras funcionarían como reescritura de la identidad con el fin de evocar su carácter necesariamente impuro y heterogéneo. En cuanto a su forma estilística, la literatura de la migración se destacaría especialmente por la multiplicidad de líneas narrativas, de discursos y de estilos, de perspectivas y también de lenguajes. Por tanto, Soren Frank ve la literatura de la migración como una encarnación paradigmática del concepto de «heteroglosia» de Bajtín y un modo de resaltar el constructivismo del mundo actual<sup>28</sup>.

Desde luego, esta teorización es muy valiosa a la hora de circunscribir la literatura de la migración latinoamericana; el crítico danés no se pierde en subcategorizaciones inútiles al destacar los puntos clave de una literatura en emergencia. Sin embargo, me consta que el literato no resalta lo suficiente la dimensión poscolonial desarrollada en muchas de esas obras de ficción, ni tampoco tiene en consideración las implicaciones sociales y materiales de esas obras al descartar los temas de género, etnicidad y clase.

Roy Sommer también reflexionó sobre las particularidades de la *Migration literature* y estableció una clasificación en la que diferencia las novelas multiculturales de las transculturales<sup>29</sup>. El primer tipo atendería a la temática de la variedad de los flujos culturales y de la no pertenencia como un problema al quitar la estabilidad y el arraigamiento necesarios a los individuos. Dentro de esta categoría encontraríamos la novela de la migración –que relata la experiencia diaspórica– y el *Bildungsroman* multicultural –que trata de los inmigrantes de segunda generación y de su búsqueda de identidad<sup>30</sup>–. La novela transcultural, por su parte, celebraría el desarraigo y la fragmentación cultural como procesos liberadores que permiten una identidad en constante devenir. El profesor alemán subdivide esta categoría en dos subgrupos: la novela histórico-revisionista –que

<sup>27</sup> Soren Frank, *Migration and Literature*. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad, New York, Palgrave, 2008.

<sup>28</sup> Soren Frank, *op. cit.*, p. 20.

<sup>29</sup> Roy Sommer, *Fictions of Migration. Ein Beitrag zur Theorie und Gattungstypologie des zeitgenössischen interkulturellen Romans in Grossbritannien*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001.

<sup>30</sup> Roy Sommer, *op. cit.*, p. 75.

PAULINE BERLAGE

deconstruye la historia colonial desde ángulos de múltiples perspectivas—y la novela híbrida transcultural —que presta atención a la hibridez, entre otros aspectos, de las identidades culturales.

Esta ordenación de la literatura, aunque permite organizar un campo de estudio muy vasto, obliga al lector a centrarse en un aspecto preciso de una novela que bien podría pertenecer a dos o más de esas categorías. Nos quedaremos, por tanto, con motivos como el del *Bildungsroman*, la necesaria hibridez o la revisión histórica en calidad de «lugares de arraigamiento», pero sin considerarlos excluyentes.

Desde un punto de vista de la forma específica de la literatura de la migración, sería lógicamente imposible y estéril resumir la forma que pueden tomar las obras de la migración. Además de los aspectos mencionados anteriormente al resumir las propuestas de S. Frank y a R. Sommer, solo apuntaré algunas características más, refiriéndome a los distintos puntos comunes entre algunas novelas de la migración en Italia mencionados por Sabelli: «Cultural contamination, linguistic hybridization, an intense connection with the rhythm of oral speech [...], and a strong presence of irony that is the result of multiple points of view»<sup>31</sup>.

Aunque las características enunciadas aquí son puntos que también encontramos en muchas de las obras (de narrativa) latinoamericanas contemporáneas que no tratan necesariamente de la migración, me parece que la hibridez lingüística y cultural que encontramos, por ejemplo, bajo la forma de préstamos léxicos y referencias culturales, variadas e incesantes, es una característica constituyente de este tipo de literatura. El hibridismo lingüístico es constante y continuo, algo que surge de manera natural en estas obras de la migración. Por tanto, entendemos, y con razón, por qué destaca Sonia Sabelli la contaminación cultural, el ritmo oral de esta narrativa y la ironía como puntos comunes entre las obras de literatura de la migración latinoamericana; una ironía que se debe, a veces, a la multiplicidad de los puntos de vista.

Finalmente, hay que subrayar el componente dialógico entre el autor y el lector de esas obras de la literatura de la migración tal y como lo hacen L. Lequin y M. Verthuy acerca de la literatura migrante

<sup>31</sup> Sonia Sabelli, «Transnational Identities and the Subversion of the Italian Language en Geneviève Makaping, Christiana de Caldas Brito, and Jarmila O kayová», *Dialectical Anthropology*, 3-4.29, 2005, p. 440.

quebequense<sup>32</sup>. Asimismo, me consta que el diálogo de lectura y escritura entre los lectores y el/los narradores de las novelas de literatura de la migración es muy rico, y constituye una relación activa y original de lectura del mundo. Se pone de relieve, cada vez más, la posición primordial del lector en la comprensión de una obra: Linda Hutcheon habla así de «comunidades discursivas» para subrayar el imprescindible papel del lector en la lectura, una «actividad hermenéutica participativa»<sup>33</sup>, una comprensión de la lectura que coincide con perspectivas críticas como la semiología textual de M. Ezquerro<sup>34</sup>. Las obras de literatura de la migración favorecen, pues, esta lectura activa por parte de los lectores quienes, al leer, cuestionan su cultura y la cosmovisión personal que han ido desarrollando desde sus primeras lecturas.

De todo lo dicho hasta ahora puede concluirse que el enfoque que permite el término «literatura de la migración» tiene varias razones de ser. Así pues, en la producción literaria que trata el tema de la migración transnacional, este término muestra que se centra en las obras que abarcan el tema de la inmigración desde la perspectiva del país de llegada o de paso. He preferido este término al de «literatura migrante» ya que éste no enfatiza suficientemente la perspectiva de adaptación/cuestionamiento que implica la llegada y la instalación a un nuevo país —una perspectiva que, desde luego, tampoco consigue transmitir la expresión «literatura de la emigración».

Por lo tanto, si he hablado de obras como las de Juan Carlos Méndez Guédez, Carlos Liscano y Junot Díaz<sup>35</sup> como obras pertenecientes a un corpus de literatura de la migración es porque creo que dichas novelas cuestionan esas nociones de identidad, multiculturalismo<sup>36</sup> y

<sup>32</sup> Lucie Lequin & Maïr Verthuy, *Multi-culture, Multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris/ Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 3.

<sup>33</sup> Linda Hutcheon, *Irony's Edge: the theory and politics of irony*, London/ New York, Routledge, 1994, p. 96.

<sup>34</sup> Milagros Ezquerro, *Fragmentos sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002.

<sup>35</sup> Pauline Berlage, *Las políticas de representación del género en la escritura de la migración latinoamericana. Un análisis comparativo de El camino a Itaca, de C. Liscano; Árbol de Luna, de J. C. Méndez Guédez; y The Brief Wondrous Life of Oscar Wao, de J. Díaz*, Universitat Autònoma de Barcelona/ Université François Rabelais de Tours, 2014, <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/145391/pb1de1.pdf;jsessionid=F904AEAA3BD495ADACE411F37F7ABD55.tdx?sequence=1> [01-04-2016].

<sup>36</sup> Aunque el término «multiculturalismo» no me satisface totalmente, ya que insinúa una distinción clara y, quizás, esencialista entre las diferencias, lo seguiré usando aquí porque permite transmitir los avances y la potencialidad de prácticas y conocimientos comunes así como los límites de éstos.

PAULINE BERLAGE

representaciones de lo Otro. Estos replanteamientos funcionan siempre en un movimiento sin cesar de idas y venidas entre una comprensión local del mundo y los cuestionamientos de la literatura global. Así pues, la literatura de la migración no es un corpus de textos que tiene que haber sido escrito por autores inmigrantes ya que nos centramos en la ficción y en las voces narrativas. Esas obras pueden tratar pues de la migración de personajes inmigrantes –de primera generación– al igual que de las consecuencias de esta relocalización para las siguientes generaciones. Esos textos abordarán los motivos de la salida del país, del viaje y del establecimiento en el nuevo país; y en la ciudad de residencia abordará, más concretamente, el aprendizaje de un idioma, la búsqueda de un trabajo y la construcción de un nuevo hogar, entre muchos otros.

No obstante, como bien dicen S. Ponzanesi y D. Merolla en su introducción de *Migrant Cartographies*, subrayar estas nociones sin ligarlas a temas de género, etnicidad, clase y nacionalidad significaría perder las implicaciones sociales y materiales de esos textos<sup>37</sup>. Por tanto, aunque son centrales en el área de los estudios culturales de las migraciones, no me refiero aquí a los intelectuales trotamundos<sup>38</sup> sino al material literario mismo desde un punto de vista *interseccional* –en términos de género, de clase y de origen étnico.

### 3 Una «mundialidad» hispánica

Al vivir, hoy en día, en un mundo globalizado, en una época de movimientos de población incesantes, sea desde los puntos de vista de la producción o de la crítica literaria actual, es cada vez más utópico querer estudiar una realidad local desconectada del resto del mundo. El debate acerca de la literatura posnacional lo demuestra muy bien: a partir de los trabajos de E. Said, de U. Beck o de J. Habermas algunos críticos han demostrado el desfase entre un discurso literario nacional y la realidad política, económica y sociocultural actual que impide seguir pensando en el marco restringido de un país. La perspectiva ha de ser mucho más

<sup>37</sup> Sandra Ponzanesi & Daniela Merolla, *Migrant Cartographies. New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*, Lanham, Lexington Book, 2005, p. 3.

<sup>38</sup> Pienso, por ejemplo, en *Una luna, diario de un hiperviaje* de Martín Caparrós (2009) o en el ensayo reciente de Andrés Neuman *Cómo viajar sin ver. Latinoamérica en tránsito* (2011).



amplia y sistémica, dado que el libro resulta ser un objeto cultural que se ha convertido en un producto transnacional por causa de la globalización.

Desde la vertiente norteamericana, y especialmente la estadounidense, y teniendo en cuenta la historia de este país, las literaturas originarias o las que abarcan el tema de la migración son enormemente abundantes. La explicación de Edward Saïd acerca de la literatura de la migración es bastante interesante en este contexto. El profesor palestino-americano la define como un género literario al que varios escritores de la posguerra (mundial) han contribuido. Cita, por ejemplo, los nombres del escritor checo-francés Milán Kundera, el de V.S. Naipul —de nacionalidad británica pero de origen trinitense-hindú— y del autor indio nacionalizado británico, Salman Rushdie<sup>39</sup>.

Estos escritores han escrito obras cuya posición cultural e histórica es específica, pero comparten un conjunto de articulaciones informales y conforman así un mundo literario. Saïd subraya de esta manera la «mundialidad»<sup>40</sup> de la literatura migrante, la cual se aleja de la literatura regional separatista y exclusiva, en la que cada una de esas obras sería un espécimen etnográfico instructivo —interesante solo para los especialistas—<sup>41</sup>. No obstante, Saïd no define específicamente lo que entiende por literatura de la migración, solo enfatiza la importancia de situar a estos autores en el contexto global de literatura mundial y en la cultura humana en general.

Acerca de la literatura hispánica, el crítico uruguayo-español Fernando Aínsa se basa en un sentido de amplitud similar al de Saïd para abolir las categorías entre literatura nacional y de emigración, que no tienen ningún sentido para él en un mundo tan intercomunicado e interdependiente como el nuestro. En su artículo «Palabras nómadas. La patria a distancia y el imposible regreso», F. Aínsa explica así que el arte no tiene patria, pero el escritor sí, la literatura es pues un puente entre límites borrosos que se pueden esencializar para, paradójicamente, lograr una universalidad plena<sup>42</sup>. El escritor uruguayo-español cuestiona, por tanto, la división de las obras latinoamericanas en función de etiquetas nacionales, perspectiva compartida por Claudio Guillén.

<sup>39</sup> Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 492.

<sup>40</sup> Traducción del concepto de «worldliness» por Nora Catelli en *Cultura e imperialismo* (2005).

<sup>41</sup> Edward Saïd, *op. cit.*, p. 493.

<sup>42</sup> Fernando Aínsa, «Palabras nómadas. La patria a distancia y el imposible regreso», *Letral*, 5 <http://www.proyectoletral.es/revista/#void> [01-04-2016].

PAULINE BERLAGE

En su ponencia titulada «Los equívocos de la identidad cultural»<sup>43</sup> el catedrático español explica que un mismo escritor puede pertenecer a varias culturas a la vez y que «ninguna cultura es monolítica», como decía ya Said, antaño colega suyo. En su intento de clarificar los términos de «identidad» y de «cultura», dos conceptos ambiguos y malentendidos, Guillén afirma que lo importante y prioritario hoy es «la perspectiva histórica, la percepción de continuidades y discontinuidades, la inteligencia del devenir, que se compadece mal con la esencialidad que estorba gravemente el discurso sensato de la identidad [única]»<sup>44</sup>. Para ello, tenemos que pasar por un encuentro con la literatura ya que el saber acerca de las letras o literaturas propias es «un proceso paulatino de autoconocimiento», añade el académico. La tarea de los críticos es pues la de descubrir y ordenar esta abundante y diversa literatura. Guillén concluye así que en esta gran «aventura intelectual de integración», el concepto de literatura nacional ya no es válido, y ya tampoco lo es la separación entre los creadores de la Península Ibérica y los latinoamericanos. Hoy día, todos forman ya una comunidad que representa la unidad en la pluralidad y la pluralidad en la unidad según Claudio Guillén.

La literatura de la migración, producción literaria transatlántica, vuelve pues a desdibujar un poco más el concepto ya opaco de «Latinoamérica» vs. «España». En su ensayo *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Nestor García Canclini da muy buena cuenta de los cuestionamientos actuales sobre la validez y la viabilidad de lo que llamamos «Latinoamérica». N. García Canclini explica que hay cada vez más respuestas negativas a la pregunta «¿quién quiere ser latinoamericano?». Según N. García Canclini, actualmente se habla de América Latina como conjunto principalmente a nivel de producción cultural, de deuda o de migración. Subraya que uno de los tres modos de globalizar este enorme continente es, pues, con el fenómeno mismo de la migración. Simplificando sus palabras, podríamos decir que «lo latinoamericano» nace justamente cuando los seres dejan su país, y desde fuera, a estos seres tan distintos, originarios de países tan diferentes, los encasillamos en una categoría general llamada «América Latina».

<sup>43</sup> Claudio Guillén, «Los equívocos de la identidad cultural», 2004, [http://congresosdelalengua.es/rosario/plenarias/guillen\\_c.htm](http://congresosdelalengua.es/rosario/plenarias/guillen_c.htm) [01-04-2016].

<sup>44</sup> Claudio Guillén, *art. cit.*

Vemos que el mismo concepto de arte o literatura «latinoamericana» solo funciona en binaridad *frente a* otro concepto u otro adjetivo, como «europeo», «español» o «estadounidense» un mecanismo ya destacado por Jacques Derrida bajo la apelación de «lógica de suplemento» o del «afuera constitutivo» en *De la gramatología* y retomado por Butler en *Bodies that Matter* (1993). Empero, me parece que tampoco podemos concluir que todas las obras contemporáneas de narrativa de la inmigración –la producción literaria que nos ocupa aquí– pertenecen a una misma masa indefinida y a-histórica de literatura, como lo sugieren algunas páginas web de librería en línea. La mayor parte de esas obras tratan o bien de una inmigración en la madre patria de la época de la colonia, España, o de la inmigración en el país cuya cultura es una de las mayores culturas «colonizadoras» hoy día en Latinoamérica: Estados Unidos.

Estas reflexiones nos llevan, inevitablemente, a pensar en las implicaciones de tipo poscolonial de la literatura de la migración latinoamericana. De hecho, aunque las relaciones de poder –desde un punto de vista histórico y del marketing editorial– entre la literatura latinoamericana y la literatura española, por una parte, y la literatura latinoamericana y la literatura estadounidense, por otra parte, no sean iguales, está claro que la producción literaria latinoamericana de la inmigración se sitúa en interacciones culturales poscoloniales.

De hecho, la mayoría de los escritores inmigrantes vienen de las colonias –antiguas o contemporáneas– fruto de la colonización brutal de la extensión del Imperio Español o de la más pacífica pero insidiosa homogeneización cultural estadounidense. Los movimientos migratorios entre Latinoamérica y Europa siguen, pues, el camino de vuelta de los galeones de la colonia al regresar a la metrópoli. Empero, la diferencia fundamental es que mientras en el momento de la colonización, los viajes hacia América nunca fueron considerados como migración, ahora estos viajes de vuelta sí lo son –con todos los prejuicios que el término «inmigrante» implica actualmente<sup>45</sup>–. Paralelamente, la situación actual entre varios países latinoamericanos y Estados Unidos son claramente un

<sup>45</sup> En este marco, cabe subrayar la paulatina evolución del mercado editorial hispánico que, desde hace unos años, se está desplegando especialmente en las grandes urbes latinoamericanas, como ya lo apuntó J. Casamayor de la editorial Páginas de Espuma (Juan Casamayor, «Militancia, insumisión y otras delincuencias latinoamericanas», *Letral*, 5, 2010, pp. 14–18, [http://www.proyectoletreal.es/revista/index.php?id\\_num=6](http://www.proyectoletreal.es/revista/index.php?id_num=6) [01-04-2016]).

PAULINE BERLAGE

eco de la colonización desde un punto de vista cultural por ser influencias omnidireccionales e imperialistas.

Esta reflexión nos lleva a cuestionarnos por el estatus de esta literatura. De hecho, como S. Ponzanesi y D. Merolla se lo preguntan en la introducción de su ya citado estudio sobre la literatura de la migración en Europa, la pregunta más espinosa en esta discusión es la de entender si la misma noción de migrante no representa solo al trotamundos sino también a la persona que reproduce la división colonial en nuevos términos<sup>46</sup>. De hecho, el término «inmigrante» significa el que «no pertenece a esta tierra». Dicho término se puede utilizar, entonces, para marcar la diferencia étnica —lo exótico y la «otredad»— incluso en términos literarios. Por esta razón, la literatura de la migración se relega, a veces, a la literatura étnica, cuyo efecto pernicioso y paradójico es el de encerrar esta literatura transnacional en un «gueto cultural».

En contraposición, ciertos críticos han rechazado el principio mismo de canon literario puesto que clasifica la producción literaria en función de unos criterios obsoletos nacionales, entre otros muchos. La mayoría de los escritores contemporáneos son, de hecho, transnacionales y no se limitan a una forma, a un estilo, a un género literario tradicionalmente asociado a un país o a una región única —como la picaresca o lo real maravilloso—. En este caso se podría pensar que el término de «literatura de la migración» es redundante, si no, preciso que lo uso, precisamente, para destacar autores que rechazan la idea de apropiación literaria y que están vinculados a una genealogía de la inmigración.

Estas cuestiones están en el centro de interés de numerosos críticos poscoloniales como Homi K. Bhabha. En *The Location of Culture*, H. K. Bhabha deconstruye el pensamiento identitario dialéctico basado en el 'mismo' *versus* el 'otro' para proponer una lógica posestructural de la hibridez. Así, Bhabha no habla de cultura sino de «enunciaciones culturales», y cada una de ellas está pensada desde diferencias internas como el sexo, la clase o la raza —y añadiré el género<sup>47</sup>—. Los contactos entre esas producciones no son, pues, choques entre culturas sino procesos de negociaciones y traducciones entre culturas heterogéneas. Esta perspectiva me parece enriquecedora al subrayar que se trata de una literatura que

<sup>46</sup> Sandra Ponzanesi & Daniela Merolla, *op. cit.*

<sup>47</sup> Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*, París, Payot & Rivages, 2007.

vuelve a plantear los límites impuestos, cuestiona las codificaciones y obliga a negociar las diferencias<sup>48</sup>.

Por tanto, si la literatura de la migración no es reciente, lo es, en cambio, el reconocimiento de la hibridez cultural de la literatura de un espacio geográfico dado. Por esta razón, solo hablo aquí de literatura de la migración en esta perspectiva, la que subraya los aportes de los escritores extranjeros en un corpus nacional, un corpus que solo existe gracias a la riqueza de intercambios, influencias y mezclas variadas.

Pauline BERLAGE  
*Université de Liège*

---

<sup>48</sup> Mi lectura de las novelas de J. C. Méndez Guédez, C. Liscano y J. Díaz se propuso definir más precisamente la transversalidad de esta poética de la migración destacando los modelos y tópicos literarios y de género hegemónicos, las normas nacionales y diaspóricas de género así como las construcciones espaciales genéricas de dichas obras de ficción (Berlage, *op. cit.*, 2014).



# Para una historia del relato de viaje hispánico (siglos XIX-XXI): noticia de una investigación en marcha

## Introducción

Durante el último cuarto de siglo, la literatura de viaje ha dejado de ser una actividad relativamente secundaria en el ámbito hispano y hoy ocupa secciones específicas en librerías y en medios de comunicación, recibe la atención de congresos científicos, es objeto de premios literarios y permite que cierta cantidad de autores se dedique a ella de forma casi exclusiva. La posibilidad de desplazarse por todo el planeta, la extensión de la sociedad del bienestar, el interés creciente por determinados espacios y las nuevas posibilidades editoriales son algunas de las razones que han favorecido un proceso ya impulsado en la segunda mitad del siglo XIX gracias al tren como nuevo sistema de desplazamiento y al crecimiento exponencial de la prensa, que acoge numerosas crónicas viajeras, parte de las cuales se convertirá luego en libro.

No obstante, si bien la sociedad contemporánea ha estimulado esa expresión literaria en una medida hasta entonces inédita, dicha actividad arranca en los orígenes de nuestra literatura y la ha acompañado e incluso enriquecido generosamente a lo largo de su historia. Desde la epopeya de Gilgamesh hasta las creaciones del siglo actual, el viaje ha sido un tema constante de las letras occidentales. Recuérdense creaciones como la *Odisea*, la *Eneida*, la relación de Marco Polo, la *Embajada a Tamorlán*, las crónicas de la conquista americana, el *Quijote*, las memorias de expediciones a lo largo y ancho del globo, los *Viajes* de Ponz en el XVIII español, los relatos viáticos de Mesonero, la narrativa de Verne, los textos de Bouvier, Chatwin y Kerouac en el siglo pasado, etc.<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Hemos desarrollado este punto en Julio Peñate Rivero, «La poética del libro de viaje entre la Edad Media y el siglo XXI», *Letras. Revista de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 71, 2015 (enero-junio), pp. 41-62.

JULIO PEÑATE RIVERO

Pero ya aquí conviene hacer un primer deslinde, pues nuestro campo de estudio no se refiere al viaje en la literatura de ficción: el tópico sería tan general que perdería funcionalidad e interés para el análisis (la historia literaria «está llena» de personajes que se desplazan: el objeto de estudio se volvería inabarcable). Así pues, por ‘materia viática’ entenderemos aquí un viaje factual, efectivamente realizado por su autor y narrado luego por él.

Si bien el viaje es condición para la existencia del relato (si no, se trataría de la narración ficcional de un desplazamiento imaginario), el texto no se identifica con la experiencia viática: el libro no es el viaje, aunque debe corresponder a él, y es precisamente el libro nuestro objeto primordial de estudio. Componer un relato implica una multiplicidad de operaciones, cada una más delicada que las demás. Aunque volveremos sobre este punto más tarde, citemos aquí cuatro categorías que nos parecen significativas y que suelen intervenir de forma sucesiva: en primer lugar, una selección dentro de la masa de materiales que el viaje ha dado de sí a partir de su interés propio, de su excepcionalidad o de su valor representativo, de su tono dramático o entretenido, de su potencial impacto ante el lector, etc.; en segundo lugar, la organización de esos materiales dentro del texto, su orden de aparición, su presentación seguida o fragmentada, su narración por extenso, resumida o eligiendo sólo una parte de la peripecia; en tercer lugar, su articulación con secuencias descriptivas o informativas respecto a la historia del lugar y de sus habitantes, de sus tradiciones, de su estructura social, de su producción cultural, etc.; finalmente, la puesta en discurso de todo lo anterior como diario, carta, informe, documento en bruto o elaborado, con sus recursos estilísticos... Se culmina así una tarea compositiva delicada y exigente, que conlleva una alta dosis de organización, de imaginación, de competencia expresiva y, en definitiva, de creatividad literaria.

A todo lo anterior se añade la gran riqueza de conexiones entre el relato de viaje y otras series narrativas como la autobiografía, la autoficción, la crónica por entregas, el documento etnográfico, el estudio resultante de una expedición científica, etc. Se ha dicho que la fuerza de la novela consiste en su capacidad de incluir los demás géneros; en el relato de viaje caben tanto la novela como modalidades discursivas a priori no literarias, lo cual, si no constituye su fuerza, sí lo reviste de una



especial complejidad. Por ejemplo, de forma explícita o implícita, el relato viático contiene una dimensión antropológica de acuerdo con la experiencia realizada: el viaje digno de ese nombre, el que interesa de veras a esta narrativa, no es el de tipo balneario o paisajístico (aunque pueda incluir esos y otros elementos) sino el que supone un encuentro con la alteridad, con la diferencia, con otros modos de hacer la historia y de entender la vida. A la hora de examinar dichos textos, tal vez no basten las habituales competencias en análisis del discurso sino que sean necesarias otras en los asuntos abordados por el relato así como una perspectiva de análisis transdisciplinar.

### **Sobre el estado de la cuestión**

Una investigación se caracteriza tanto por los resultados que va logrando como por el procedimiento que lleva a ellos. La constitución de una metodología y la revisión periódica de su adecuación al objeto de estudio son tareas imprescindibles para evaluar la conveniencia de seguir por la vía iniciada o de realizar un cambio de rumbo. Por esta razón exponemos en las páginas que siguen la forma como hemos procedido, empezando por una breve descripción del panorama que motivó nuestra investigación y que orientó la dirección de nuestro camino y el modo de recorrerlo. En grandes líneas y según la información disponible, la situación previa a nuestra investigación, en lo relativo a las letras hispanas, podría resumirse en los siete puntos siguientes:

1. Claro predominio de la recopilación de ensayos breves como resultado de encuentros académicos y de monografías en revistas literarias. Se trataba, por lo general, de un conjunto de artículos consagrados a textos pertenecientes a épocas diferentes, a veces desde el medievo hasta la actualidad. Podían abordar el ámbito americano, el español, reunir ambos o insertar los artículos en publicaciones referidas conjuntamente a países hispanos y de otras lenguas.

2. Concentración preferente en torno a la Edad Media, con estudios de notable interés histórico y filológico, panorámicas generales densas y documentadas, ediciones de textos cuidadas y ricas en información, etc. A ello se añade una reflexión teórica muy notable, practicada por

investigadores de orientaciones y competencias diversas. Buena parte de tales contribuciones sigue siendo válida actualmente: nosotros mismos las hemos utilizado en nuestra investigación, muchas veces a título comparativo, con resultados satisfactorios, ya sea para constatar homologías o para fijar diferencias.

3. Cantidad, temáticas y desarrollo relativamente escaso de estudios sobre los dos últimos siglos, en especial sobre el xx, durante el cual la literatura de viaje ha crecido de forma exponencial (a pesar de que «ya no hay nada por descubrir»). Y dentro de estos estudios, muchos y muy meritorios se quedan en una etapa calificable de preliminar. La situación podría considerarse como inversa a la de la época medieval.

4. Indefinición de la perspectiva crítica. Con frecuencia, en muchos de los textos objeto de estudio o de comentario crítico falta un análisis realizado desde el ángulo específico de la literatura de viaje, hasta el punto de situar en el mismo plano relatos *de viaje* y relatos *con viaje* (en los cuales el componente viático viene a ser un elemento de la diégesis entre otros) o de centrarse en el viajero más que en el propio relato.

5. Dificultad para localizar una gran parte de los textos publicados. Los motivos suelen añadirse unos a otros: escritos a veces por autores ignorados, sin capacidad para hacerlos conocidos, editados en tiradas muy limitadas, ausentes de bibliotecas y de centros de investigación, conservados gracias a la curiosidad de libreros y anticuarios, cuando no están simplemente desaparecidos, etc.

6. Ruptura de una posible continuidad: aparecidos en la prensa, numerosos relatos de excelente nivel no llegan a editarse en libro. Las razones pueden ser múltiples (a veces el propio autor se muestra reacio a la publicación). El hecho es que muchas crónicas periodísticas de los siglos xix y xx merecerían esa segunda oportunidad. Véanse, por ejemplo, las *Aguafuertes* de asunto español editadas por Sylvia Sáitta años después de la desaparición de Roberto Arlt.

7. Déficit de reconocimiento literario. Un libro de viaje ha venido siendo considerado como un texto menor dentro de la producción de un escritor reconocido y, si su obra se limita a la literatura viática, fácilmente recibirá él también la calificación de ‘escritor menor’: en las letras hispánicas un autor difícilmente ha obtenido el respeto de la crítica cultivando únicamente este tipo de escritura.

En resumen, la investigación ha puesto de relieve cierta cantidad de rasgos relativos a la descripción, al tratamiento del espacio y del tiempo, a la evolución del protagonista, a nociones como periplo, descripción o intertextualidad aplicadas al relato viático, etc. En cambio, al profundizar en la naturaleza del objeto, el investigador constata su variedad formal, las fronteras e interferencias entre lo ficcional y lo factual, el comportamiento de ciertos componentes textuales, la diversidad de géneros literarios que intervienen, las varias fases de elaboración textual, las conexiones con otras disciplinas... y dada la dificultad de controlar tantas variables, corre el riesgo de definir el objeto de estudio como conceptual y materialmente inabarcable.

La situación descrita concierne sobre todo al dominio hispánico, por lo que también hemos examinado numerosos estudios pertenecientes a otras literaturas, de los cuales hemos extraído datos y reflexiones de interés para nuestra investigación. No obstante, hemos observado que las características de los relatos, el marco cultural en el que se han producido, su situación en la historia general y literaria, etc., no siempre son acimatables al contexto hispánico y, cuando lo son, debe hacerse con precaución y prudencia.

En nuestro caso concreto, la amplitud de la tarea hizo que esta se prolongara en el tiempo (lo cual ha podido tener la ventaja de madurar ciertos análisis y conceptos): la primera fase arrancó a inicios de 2004, ya que uno de los útiles principales de trabajo, el esquema de análisis aplicable a los diferentes textos, apareció ese año dentro de las actas de un coloquio internacional celebrado en la Universidad de Friburgo<sup>2</sup>. La colaboración de participantes como Fernando Aínsa, José Carlos Mainer y Lorenzo Silva, entre otros, nos ayudó a trazar panorámicas y a desbrozar el camino. Vino luego el estudio detallado de una obra en particular, la de un representante incuestionable de la literatura de viaje, Javier Reverte, cuyos textos fueron analizados en un nuevo coloquio (enero de 2005), que dio igualmente lugar a una publicación con la participación del autor<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Julio Peñate Rivero (ed.), *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid, Visor, 2004. Se trata de una primera versión, adaptada posteriormente según lo exigiera la investigación.

<sup>3</sup> Julio Peñate Rivero (ed.), *Leer el viaje. Estudios sobre la obra de Javier Reverte*, Madrid, Visor, 2005. El ensayo de Reverte «¿Por qué viaje?» (pp. 29-43) es de gran interés para comprender la obra de este autor.

JULIO PEÑATE RIVERO

Convenía acotar temporalmente un campo de investigación que se revelaba cada vez más rico y extenso: se imponía la limitación al siglo XX (con algunos precedentes y continuaciones) para volverlo más comprensible y abarcable. Así lo hicimos coordinando una sección en el XVI Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas (Leipzig, marzo de 2007), con la contribución de Luis Albuquerque, Sofía Carrizo Rueda, Geneviève Champeau y otros investigadores. Los trabajos de la sección y la publicación posterior<sup>4</sup> confirmaron la pertinencia de la limitación temporal citada y la necesidad de concentrarse en la narrativa factual dejando de lado la reconocida como ficcional: existen, sin duda, múltiples elementos comunes, pero la investigación gana en operatividad y en rigor focalizándose sobre uno de los dos discursos.

La segunda fase de la investigación se abre en ese mismo año 2007, con un período de búsqueda, en una decena de bibliotecas europeas y americanas, de nuevos textos susceptibles de ser añadidos a nuestro corpus a partir de su consonancia con nuestro esquema de análisis inicial y de las siguientes pesquisas. La cadena de descubrimientos hace necesaria la incorporación de un equipo de colaboradores encargados de retener o desechar los textos sometidos a lectura y de elaborar informes sobre los retenidos para análisis. Con esta finalidad recibimos una ayuda del Fondo Nacional Suizo de Investigaciones Científicas que nos permitió contratar tres colaboradores por un total de treinta meses.

Una vez elaborados, discutidos y corregidos los informes, una parte de ellos es retenida para su corrección, ampliación, reducción o modificación, lo que nos permite iniciar la tercera fase de la investigación. Dado que conocer implica generalizar los resultados obtenidos, proyectamos sobre un grupo más amplio de relatos las observaciones extraídas de las monografías realizadas para cada una de las etapas en que hemos dividido el siglo XX. Dicho grupo se compone del conjunto de textos retenidos para nuestra investigación, motivo por el cual el período de confrontación ha requerido tiempo y dedicación, pero es indispensable para obtener un balance global válido en cada etapa.

---

<sup>4</sup> Julio Peñate Rivero & Francisco Uzcanga Meinecke (eds.), *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitlor*, Madrid, Verbum, 2008.

Sin entrar en detalles, pues aparecen en la publicación resultado de nuestro estudio, la investigación ha permitido distinguir tres grandes etapas en el relato de viaje hispano del siglo xx y primeros años del actual: 1898-1940, 1941-1980 y 1981-2006, con una serie de características distribuidas en cuatro planos: el de la diégesis, el de la estructura, el de la expresión y el de la significación. Cada una de las etapas se justifica por poseer rasgos propios, mostrando tanto variaciones y rupturas como continuidades respecto a las demás<sup>5</sup>.

### Para una metodología de análisis

El objeto de estudio no viene suscitado tal cual por la realidad sino que es el investigador quien lo construye a partir de la búsqueda y selección de materiales y de un dispositivo teórico capaz de poner de relieve las características, variantes y evolución del corpus objeto de análisis, es decir, a partir de un discurso atento a los hechos y capaz de extraer de ellos los rasgos pertinentes que den sentido a la investigación. Ese dispositivo ha de ser funcional: realmente aplicable a su objeto de estudio; además, productivo: válido para extraer conclusiones significativas; y también flexible: capaz de adaptarse a los nuevos textos que la literatura viática vaya generando. Por consiguiente, lejos de quedar fijado una vez por todas, dicho dispositivo está llamado a evolucionar, afinarse, enriquecerse, para seguir siendo operativo e incluso serlo cada vez más. De lo contrario, se corre el riesgo de forzar un texto «díscolo», que no encaje en el esquema, para hacerle entrar en él y quizás perder buena parte de lo que ese texto contiene de propio, de original, de renovador, etc.

Para ello es necesario elaborar una base de análisis adecuada al objeto de la investigación. En nuestro caso, ha tomado la forma de un esquema en cuatro apartados aplicable al corpus de textos previamente elegidos así como a aquellos que se incorporen posteriormente. Así pues, a través de la dinámica ‘construcción-actualización’ ha tomado el formato que aparece en estas páginas.

---

<sup>5</sup> Julio Peñate Rivero (ed.), *Introducción al relato de viaje hispánico del siglo xx: textos, etapas, metodología*. Vol. I: 1898-1980. Vol. II: 1981-2006, Madrid, Visor, 2012.

## Esquema de análisis

### I. PLANO DE LA DIÉGESIS

1. Existencia de un desplazamiento físico por parte del viajero con:
  - Paso de lo conocido a lo desconocido (espacio y situaciones)
  - Diégesis basada en el desplazamiento y sus consecuencias
  - Tematización explícita o sugerida del regreso o de su ausencia
2. Proyecto (destino, finalidad) y su problemática con:
  - Carácter definido/indefinido, variable/constante, único/múltiple
  - Dificultad para realizarlo (obstáculos y ayudas eventuales)
3. Actores (viajeros, guías, intermediarios, personajes locales): variantes, relaciones, funciones
4. Medios de desplazamiento y su implicación (por ej.: en las relaciones internas/externas de los actores)
5. Fuentes de información: identidad, origen, calidad, función
6. Impacto del viaje en el viajero: reflexión, interrogantes, modificación interior
7. Presencia del Otro (personal, colectivo, abstracto): contenido, protagonismo, visión sobre él y de él

### II. PLANO DE LA ESTRUCTURA

1. El viaje como elemento movilizador del discurso narrativo: condición del relato, factor estructurante, generador de la intriga, distribución en el texto en relación con otros componentes (por ej.: las informaciones de contenido histórico, el ensayo sociopolítico, etc.)
2. Narrador: modalidades de su presencia, funciones, relación entre el narrador como actor en la peripecia y como autor de la narración
3. Historia: una o varias, distribución a lo largo del texto, diacronía (lineal o no), puntos de especial énfasis, relación con los otros elementos del texto
4. Descripción y digresión: espacios (ciudad/campo, interior/exterior), personajes, sensaciones, situaciones, relaciones mutuas y respecto a la historia o a otros componentes textuales
5. Interlocución: intercambios verbales entre los actores del viaje (en discurso directo o en otras modalidades), situación dialogal o jerárquica, consecuencias eventuales (para los actores y para la estructura del relato)
6. Ritmo discursivo: condicionado por los puntos anteriores, conviene tenerlo en cuenta, por ejemplo, para precisar el peso relativo de dichos puntos
7. Modalidades textuales de género diverso (diario, carta, ensayo, autobiografía, cuento, escena teatral, etc.): presencia y función
8. Materiales importados: historiográficos, filosóficos, políticos u otros, citas de otros escritores viáticos o no, retoma confesada o no de sus textos, mapas, repertorios bibliográficos, etc., formas e interés de su presencia

## PARA UNA HISTORIA DEL RELATO DE VIAJE HISPÁNICO

## III. PLANO DE LA EXPRESIÓN

1. Tipo de lenguaje: niveles de lengua, neologismos, extranjerismos, términos científicos, dialectalismos, vulgarismos, plurilingüismo, etc., y su carácter (signo de competencia, de interés por el Otro, etc.)
2. Recursos retóricos: comparación, generalización, enumeración, hipérbole, sinécdoque, prolepsis, analepsis y otros, su frecuencia y su posible función
3. Estilo o tonalidad expresiva (sobriedad, énfasis, corrección, espontaneidad fingida o no): en cuanto característica general del discurso o en momentos muy concretos del relato

## IV. PLANO DE LA SIGNIFICACIÓN

1. Visión del mundo: explícita/implícita, cambiante o estable (lo que el texto dice o sugiere sobre el mundo y sobre el autor del libro)
2. Destinatario: según la intención del autor y la de la obra (por sus características internas)
3. Estatuto del texto: el recibido hasta ahora y el susceptible de merecer dentro de la Historia de la literatura de viaje y de la Historia de la literatura en general
4. Interés en relación con otros géneros y disciplinas, particularmente en ciencias humanas

## Tres conceptos fundamentales

Toda construcción teórica necesita un aparato conceptual que viene a ser como el léxico con el que opera a la hora de enfrentarse a su objeto de estudio. Para que no se imponga a este haciéndole decir lo que ella quiere y convierta el análisis en una mera autoafirmación, tal dispositivo (al igual que el esquema ya comentado) ha de evolucionar y de reformarse para seguir en consonancia con dicho objeto. El procedimiento reviste básicamente dos formas: la creación de un nuevo concepto (usando un vocablo inédito o preexistente) y, más frecuentemente, la adaptación de uno ya usado en otro género o disciplina.

Presentamos aquí tres vocablos del segundo grupo. El primero nos muestra que el proceso de composición del texto viático conlleva una ficcionalidad tal vez inesperada en unos relatos basados en la factualidad. El segundo manifiesta un funcionamiento bastante distinto del que se le atribuye en la literatura llamada ficcional. El tercero interesa por la diferencia de su estatuto: si en otras series narrativas es mal visto y prescindible, aquí puede considerarse como un componente discursivo del mayor interés.

## 1 Ficcionalización

Un relato de viaje es una construcción textual con sus normas y convenciones en torno a la descripción, la digresión, la progresividad, la figura del narrador, el tratamiento del espacio y del tiempo, el uso de determinados recursos retóricos, etc. Javier Reverte sintetiza un modo de proceder muy común entre los escritores viáticos: tras subrayar la realidad de sus personajes y escenarios, añade: «No obstante, algunas situaciones han sido retocadas con toda deliberación por el autor, de forma tal que, trastocando un poco la realidad, ganase la coherencia del relato. A veces hay que ajustar la realidad a la imaginación para aproximarse mejor a la verdad»<sup>6</sup>. Citemos algunos procedimientos compositivos que apoyan la naturaleza del relato viajero como creación textual de carácter estético a partir de una experiencia factual:

- Supresión, invención o modificación de actores del viaje factual. Por ejemplo, *Del Miño al Bidasoa* de Camilo José Cela termina con un «Censo de personajes» en el que se distingue entre personajes reales y ficticiales. Estos últimos son unos setenta y entre ellos figura el equilibrista y vagabundo Dupont, uno de los actores más asiduos del relato (el mismo procedimiento interviene en *Primer viaje andaluz*, también de Cela).
- Inserción de un protagonista narrador y de un narratario al que el primero se dirige de manera explícita («lector», «lectora», «nosotros») como forma de implicarle en la historia. *Nuevo viaje de España* de Víctor de la Serna, obra en la que el narrador se refiere reiteradamente a un narratario a modo de compañero de viaje, abunda en ejemplos: «encontramos por el camino», «estamos en», «subamos», «retrocedemos», «cuando entramos», etc.
- Diálogo de composición: coloquios en estilo directo aun sin haber sido grabados o transcritos, pero que se nos presentan como si lo hubieran sido. Con mayor motivo, veremos ficcionalidad en los diálogos claramente creados para el texto y en los desdoblamientos del narrador protagonista consigo mismo, por ejemplo, en el extenso «autodiálogo» que cierra *Rusia es otra cosa* de Manuel del Arco.

<sup>6</sup> Javier Reverte, *El sueño de África. En busca de los mitos blancos del continente negro*, Madrid, Alianza, 2003, p. 9.



- Distinción formal (cuando esta se produce) entre narrador y protagonista: recuérdese el recurso a sujetos nominales como «el viajero» (tan del gusto de Cela y del Llamazares de *Trás-os-Montes*), «el caminante» (por ejemplo, en *Caminos de La Mancha* de José Antonio Vizcaíno), «el peregrino» en el Moix de *Terenci del Nilo*, «el cronista», «el forastero», etc., y el verbo en tercera persona de singular.
- Incorporación de elementos de origen previático o postviático como si fueran intraviáticos: datos de un lugar que en realidad se han conocido documentándose posteriormente (a veces con inclusión de informaciones sobre sitios que no se han visitado), lecturas, recuerdos y reflexiones surgidos al componer el texto pero presentados como pertenecientes al viaje, etc. Así sucede, por ejemplo, en *Del Rif al Yebala* de Lorenzo Silva.
- Supresión, invención o alteración de acciones, de peripecias, de etapas, etc., o cambio de orden respecto al viaje real. Recordemos el dramatismo con el que Corpus Barga refuerza la intriga de *Un viaje en el 19* y el comienzo de *Vagabundo en África*: Reverte decide abrir su relato con un hecho muy posterior al inicio del viaje y que se desarrollará unas cuatrocientas páginas después.
- Concentración de varios viajes (o de parte de ellos) en un solo texto, como si pertenecieran a una única expedición. El autor puede mezclar diferentes periplos de forma no del todo consciente, pero también puede ocurrir que la simbiosis sea voluntaria y difícilmente perceptible para el lector. Por si acaso, Jordi Esteva nos advierte de entrada: «En cuanto a mis viajes por las islas de la costa suajili con Cheij Nabhani, los he fundido en uno en aras de la fluidez del relato»<sup>7</sup>.

## 2 Descripción

Si en la novela la descripción ha sido considerada como un mero instrumento al servicio de la narración (*ancilla narrationis*), en el texto viático es un componente casi indispensable, dotado de importantes modalidades y funciones: la topografía y la prosopografía interesan

<sup>7</sup> Jordi Esteva, *Los árabes del mar. Tras la estela de Simbad: de los puertos de Arabia a la isla de Zanzíbar*, Barcelona, Península, 2012, p. 5.

especialmente pero también es relevante, por ejemplo, la etopeya del propio viajero ante lo que descubre en el camino y puede ocupar gran parte del texto viático. Destacaremos, como muestra, las siguientes:

- Descripción por ausencia: en el pueblo de Pampa Unión, cerca de Antofagasta, no hay orden en el trazado de las calles, no hay plaza central, no hay iglesia, no hay más que ruinas, según lo describe Ariel Dorfman en *Memorias del desierto* para referirse a lo que cabía esperar de un lugar antes dotado de sorprendentes realizaciones urbanísticas.
- Descripción por reticencia: postular un objeto o una experiencia como indescriptible (por su grandeza, novedad, riqueza, imposibilidad de compararlo con otro, etc.) puede ser un recurso eficaz y a veces también el único apuntado como utilizable, para evocar dicho objeto o la sensación que ha provocado en el viajero.
- Descripción en movimiento: es muy usada en el relato viático para referirse a lo percibido desde un medio de transporte o incluso caminando. Se compone de pinceladas rápidas o de simples enumeraciones, acordes con la rapidez del desplazamiento y la sucesión de objetos o personajes ante los que pasa el viajero. También se produce cuando es el observado el que se desplaza y se puede acrecentar si se suman ambos movimientos.
- Autenticación: mediante las características y los detalles que aporta, «garantiza» la realidad del objeto y su presencia en el espacio y en el tiempo del viaje. No obstante, esta garantía es relativa: cabe la posibilidad de que la realidad del objeto no corresponda a su descripción, que pertenezca a otro viaje, que sea básicamente inventado, etc.
- Jerarquización: la descripción supone una selección de lo que merece ser notado y de lo que lo merece con mayor detalle. Se establece así una jerarquía entre la multiplicidad de objetos y de experiencias a los que se ha tenido acceso durante el recorrido. Junto con la narración y la digresión, la descripción es un elemento discursivo esencial para marcar diferencias entre relato y viaje. En este opera el principio de realidad factual: todo ocurrió. En cambio, el relato inevitablemente filtra y reorganiza al traducirla en texto.

Nótese también la existencia de otros elementos, sobre todo de orden visual, que pueden acompañar o reemplazar a la descripción (dibujos, planos, fotos), lo cual permite ganar en precisión, economizar espacio, dar mayor intensidad emocional o testimonial, etc., además de

ofrecer una variedad de procedimientos susceptibles de reforzar el aliciente del relato.

### 3 Digresión

Junto con la narración y la descripción, la digresión constituye un ingrediente primordial en la narrativa de viaje, llegando a dominar sobre los otros dos en obras como *La alegría de andar* de Eduardo Zamacois y *Volcanes dormidos* de Regàs y Molina Temboury o al menos tener una gran presencia textual (léase la trilogía africana de Reverte). El objeto viático interesa por lo que es en la actualidad pero también (y a veces sobre todo) por su propia historia, por su relación con la del lugar o por su impacto en el viajero. Ese encuentro suscita emociones, reflexiones, evocaciones de otros objetos, personas, acciones, lugares, tiempos, etc. Nos referimos aquí a las digresiones surgidas en conexión directa con la circunstancia viática que se narra, pero teniendo en cuenta que en ocasiones la relación es más relajada o incluso inexistente. Por lo tanto, conviene distinguir tres tipos (asociadas, tangenciales y paralelas), según su conexión con la línea narrativa principal.

Refiriéndonos a su temática, la tipología de la digresión es singularmente rica, por lo que citaremos algunas categorías muy generales observadas con cierta regularidad en los textos analizados: historia, economía, política, antropología, religión, ciencia y técnica, comunicaciones, educación y cultura, lingüística, literatura, bellas artes, biografía, demografía, paisaje, flora y fauna, entre otras. Una variante habitual es la de las historias de segundo grado: narraciones de índole ficcional o factual, vinculadas o no con la diégesis principal, tales como historias oídas a otros personajes, referidas al viaje objeto del relato o a otros, extraídas del pasado del lugar, imaginadas por el mismo viajero, recuerdos de su infancia, etc. *Final de novela en Patagonia* de Mempo Giardinelli destaca en este punto por la novela insertada, por relatos de hechos previos al periplo y por los sueños del viajero distribuidos a lo largo del texto.

La extensión va desde el comentario en pocas líneas hasta varios capítulos con pretensión de ensayo histórico, social o literario: según subraya el viajero de *El Congo estrena libertad* de José Luis Castillo-Puche,

JULIO PEÑATE RIVERO

la digresión reflexiva es parte del texto viático. Véanse también obras como *Madrid-Moscú* de Ramón J. Sender, *El viaje* de Sergio Pitol o *La última vuelta al mundo en 80 días* de Luis Pancorbo.

En cuanto al soporte de representación, notemos que el signo gráfico, aunque indispensable, no es el único utilizado: la ilustración, apuntada antes en su función descriptiva, es otra modalidad a tener en cuenta por sus múltiples variantes: fotografías (del viajero, de lugareños, de edificios, de espacios naturales, de transportes, de actividades individuales o colectivas, etc.), caricaturas, dibujos, planos o mapas pueden funcionar como elementos narrativos, descriptivos o digresivos, según su vinculación con la línea argumental.

Así pues, en el discurso viático la digresión no es algo marginal, más bien negativo y fácilmente prescindible: a medida que se avanza en el viaje, aumenta el contacto con la alteridad, lo cual supone disponibilidad para desviarse a derecha o izquierda e impregnarse de lo nuevo, de lo distinto y destacarlo textualmente. Es decir, el principio de progresión se entrelaza con el de relación y un buen libro de viaje ha de contener ese doble movimiento. Por consiguiente, lejos de carecer de intriga, el relato viático la tiene por partida doble: respecto al final del viaje y a sus desvíos.

### **A modo de ejemplo: la literatura de viaje española del siglo XIX**

Para ilustrar la amplitud de este campo de estudio, hemos elegido una etapa clave de la literatura de viaje contemporánea limitándonos a la España del siglo XIX y tomando como base los relatos que tematizan un desplazamiento al exterior del estado. Dejando de lado los de asunto americano (de novedad relativa: se inician con el descubrimiento, si admitimos el diario de Colón), consideramos los referidos a tres grandes destinos: el oriental, el europeo y el norteafricano, en el que nos centraremos para no alargarnos. Así pues, operamos una cuádruple restricción: respecto al tiempo, al lugar de creación, al criterio de selección y, dentro de este, a un único espacio, el norteafricano (lo cual da idea, por contraste, de la extensión potencial del corpus de estudio). Además nos limitaremos a destacar brevemente una serie reducida de autores y de obras dignos de mención.

En relación con el relato de tema oriental, la presencia de España como potencia colonial o sus relaciones políticas y comerciales con los territorios situados camino de Filipinas, además de las posibles razones del propio viajero (afán exploratorio, curiosidad científica, motivación espiritual, etc.) fueron factores propicios para la aparición de una amplia nómina de escritores viajeros al cercano, al medio y al extremo Oriente. Merecen recordarse, entre otros, los nombres de Domingo Ortiz de Zárate (*Viaje por el Istmo de Suez*, 1848), Adolfo Rivadeneyra (*Viaje de Ceilán a Damasco* y *Viaje al interior de Persia*, 1871 y 1880-1881), Enrique Mhartín Guix (*De España a sus Indias. Memorias de un viaje de tres mil leguas*, 1885), Enrique Gaspar (*Viaje a China*, 1887) y José Fernández Giner (*Filipinas: Notas de viaje y estancia*, 1889). Aunque este destino está aún muy poco estudiado, el lector ya dispone de una lograda introducción en el ensayo de Torres-Pou sobre el tema<sup>8</sup>.

En cuanto al relato de viaje europeo, aunque tal vez menos exaltante que los otros, pues su autor transitaba por un espacio más familiar y accesible (en comunicaciones, documentación, infraestructura hotelera, etc.), generó un notable flujo de viajeros y de textos basados en dos tipos de intereses, por un lado, el afán comparatista: verificar lo leído u oído respecto a tales lugares y hacerse una idea de la distancia socio-económica existente entre ellos y España. Así lo leemos en Modesto Lafuente (*Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin*, 1842), Ángel Fernández de los Ríos (*Itinerario descriptivo, pintoresco y monumental de Madrid a París*, 1845) y Mesonero Romanos (*Recuerdos de viaje*, 1862)<sup>9</sup>. Por otro lado, tenemos el relato de viaje de interés artístico, con Italia como referencia esencial para la historia cultural y estética de Europa. Léanse, por ejemplo, *Del Ebro al Tíber*

<sup>8</sup> Francisco Torres-Pou, *Orientalismos: Oriente y Occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2010.

<sup>9</sup> Ver nuestro ensayo «Viajeros españoles por Europa en los años cuarenta del siglo XIX: tres formas de entender el relato de viaje», *Revista de Literatura*, LXXXIII, 2011 (enero-junio), pp. 245-268. Una variante muy notable en este apartado es la de los relatos de viaje a las ferias de muestras, iniciados en los años cuarenta y acentuados a partir de mitad de siglo con las visitas a las exposiciones universales, esencialmente de Londres y de París, que dieron lugar a crónicas y relatos de autores como Wenceslao Ayguals de Izco, José Castro y Serrano, Alfredo Escobar, Emilia Pardo Bazán, etc. Léase, de Luis F. Díaz Larios, «Viajeros españoles a los escaparates del progreso y de la técnica», *Boletín Hispánico Helvético*, 20, 2012, pp. 135-158.

JULIO PEÑATE RIVERO

(1863) de Amós de Escalante, los artículos de Galdós en *La Prensa* de Buenos Aires (1885-1889) o *En el país del arte* (1896) de Vicente Blasco Ibáñez<sup>10</sup>.

Refiriéndonos ahora a los relatos de asunto africano, la lista no se para en los firmados por autores tan conocidos como Domingo Badía («Alí Bey»), Pedro Antonio de Alarcón, Ros de Olano, José María de Murga («El Moro Vizcaíno»), Núñez de Arce o Estébanez Calderón. El volumen de producción es tan amplio y variado que se pueden distinguir al menos tres grupos diferentes. Llamaremos al primero ‘relato de militar’: se trata de textos de relativo decoro literario, debidos a oficiales del ejército español con la misión de conocer las riquezas del territorio marroquí, sus defensas, costumbres, mentalidad y la organización social de sus habitantes, todo con vistas a una posible ocupación del norte africano. Claro que a esta motivación se añade otra más personal, aunque en principio compatible con la anterior: realizar una experiencia única, descubrir, probar y probarse, conocer comparando lo nuevo con lo familiar. Un perfecto ejemplo de este primer grupo es *Viajes por Marruecos* (1869-1871) de Joaquín Gatell y Folch, militar y jurista quien, ocultando su identidad, llegó a ser jefe de artillería del sultán de Marruecos.

La segunda variante, el ‘relato diplomático’, acoge obras de autores que se desplazan a África sirviendo a la administración política española, permanecen allí un breve tiempo y redactan un relato de su estancia ya sea como informe o como impresiones y recuerdos de viaje. Son textos quizás de mayor calidad formal que los anteriores pero sin la inmersión en la sociedad del otro que constituye el gran atractivo de aquellos. *Una embajada a Marruecos en 1882: apuntes de viaje* de Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia ilustra bien los rasgos de este grupo (el autor había acompañado al embajador de España José Diosdado Castillo en su visita a Marruecos).

<sup>10</sup> A veces la motivación artística viene vinculada a la religiosa (sobre todo en los viajes a Italia) o a la económico-social (en las visitas a las exposiciones universales) e incluso pueden reunirse las tres en un mismo texto, de tal manera que resulta difícil extraer una prioridad temática. Un excelente ejemplo del triunfo del motivo artístico sobre el económico-político es el del relato de viaje a Alemania de Enrique Gil y Carrasco (1844), reeditado en 2015 por Paradiso-Gutenberg, Coruña, con el título de *Último viaje: diario Madrid-París-Berlin*. Sobre este autor ha aparecido un ensayo nuestro: «El relato europeo de Gil y Carrasco en el marco de la literatura de viaje española» en Valentín Carrera (ed.), *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo*, Santiago de Compostela, Andavira, 2016, pp. 315-338.

La tercera variante, el ‘relato científico’, llama la atención por su correcta expresión literaria y, sobre todo, por su contradicción interna: bajo la cobertura de una pretensión científica, los prejuicios sobre el pueblo norteafricano, su incapacidad de evolución, la pretendida obligación europea de sacarlo del atraso, etc., marcan una posición ideológica que se podría calificar de colonialista de manera explícita o implícita. En pocas palabras: los textos de este grupo comparten, en gran medida y a veces sin demasiadas precauciones retóricas, los presupuestos que cabría esperar más bien en los autores anteriores. Véase a este respecto, por ejemplo, *Recuerdos de un viaje a Marruecos* (1859) del naturalista Fernando Amor y Mayor.

Conviene añadir dos apuntes: primero, el relato africanista tiene un momento de especial relieve a mitad del siglo XIX con motivo de la mal llamada ‘Guerra de África’ (limitada a cuatro meses y al norte de Marruecos), puesto que el gobierno español impulsa un gran despliegue periodístico para promocionarla ante la opinión nacional, que acabará generando textos notorios de Ros de Olano, Núñez de Arce y, sobre todo, de Alarcón (*Diario de un testigo de la guerra de África*, 1860); segundo, el asunto marroquí sigue vigente a lo largo del siglo pasado, tanto en la novelística como en la literatura de viaje: recuérdense *Aita Tettauen* de Galdós, *Imán* de Sender, *Marruecos: de Melilla a Tanger* de Luis Antón del Olmet, *Notas marruecas de un soldado* de Ernesto Giménez Caballero, por citar algunos textos de inicios del siglo XX. Para el actual, baste recordar la obra de Lorenzo Silva: dos novelas y tres libros de temática viajera, hasta el momento<sup>11</sup>.

★★★★

Hemos presentado un campo de estudio, un corpus, una metodología, una categorización, un marco espacial, una periodización y un léxico. Queda mucho por hacer en un terreno que implica revisar cánones, divisiones genéricas y jerarquías estéticas y que, en el fondo, cuestiona (interroga y pone en cuestión) la historia misma de la literatura y su

<sup>11</sup> Julio Peñate Rivero, «De cómo el sueño deriva en pesadilla: Marruecos en el pasado y en el presente de Lorenzo Silva», en Jean-Henrik Witthaus & Christian von Tschilschke (eds.), *El otro colonialismo*, Frankfurt a. M., Vervuert (en imprenta).

JULIO PEÑATE RIVERO

relación con el conjunto de las ciencias humanas. Se trata de un formidable desafío, probablemente uno más de los que tienen hoy planteados los estudios literarios, pero también uno de los más atractivos y estimulantes. En definitiva, como nos pregunta Todorov en *Les morales de l'histoire*, «Qu'est-ce qui n'est pas un voyage?».

Julio PEÑATE RIVERO  
*Université de Fribourg – Suisse*





## SECCIÓN DE TEMA LIBRE





## Carlos Fuentes y la crítica de la historia

En 1976, la editorial mexicana Mortiz publicó el ensayo titulado *Cervantes o la crítica de la lectura* de Carlos Fuentes. Ese libro daba fe del mucho aprecio y la admiración que el gran literato mexicano profesaba a la obra cumbre de Cervantes, de la que solía decir que, al igual que Faulkner antes que él, leía todos los años puntualmente. Mas, sobre todo, *Cervantes o la crítica de la lectura* pone al alcance de los estudiosos de Cervantes y de Fuentes un sugestivo comentario del *Quijote*, texto que, de uno u otro modo, hubo inspirado la obra de este, especialmente la novela *Terra Nostra*, publicada un año antes. De tal suerte, *Cervantes o la crítica de la lectura* se revela como el principal ensayo sobre el *Quijote* escrito por un autor hispanoamericano, ensayo que se inserta en la larga línea de estudios al respecto publicados en el último siglo y pico en diferentes lenguas. Fuentes acomete una interpretación del *Quijote* en la que se entremezclan dos dimensiones hasta cierto punto dispares e inconexas: además de las sutilísimas glosas sobre el valor estético y filológico de la novela de Cervantes —en concreto sobre el realismo, el lector, además de un cotejo con el *Ulises* de Joyce—, Fuentes ensaya una exégesis historiográfica a través de la cual pretende explicar el *Quijote* como fruto del momento histórico en que se gestó.

Habrás de convenir que el *Quijote* se ha constituido en la obra literaria española que mayor cantidad de comentarios, de todo género, ha suscitado. Los ensayos y tratados sobre el *Quijote* salieron de las plumas de algunos de los más grandes autores de la literatura occidental, desde *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) de Unamuno a las *Lectures on Don Quixote* (1983) de Vladimir Nabokov, además de los ensayos de importantes filósofos como *Meditaciones del Quijote* (1914) de José Ortega y Gasset y *Don Quijote, don Juan y La Celestina* (1926) de Ramiro de Maeztu. En cuanto a Fuentes, merced a su condición de literato principal y señero, *Cervantes o la crítica de la lectura* debiera ponerse en la misma categoría que las *Lectures* de Nabokov y, de otro lado, de «Pierre Menard, autor del *Quijote*» de Jorge Luis Borges. Como en el caso de Nabokov, en el libro de Fuentes encontramos unas reflexiones sobre el *Quijote* elaboradas por uno de los más grandes novelistas de todos los tiempos, lo cual dice

JUAN ANTONIO GARRIDO ARDILA

mucho de la presencia de Cervantes en la literatura contemporánea de varios países y culturas. Junto a «Pierre Menard» de Borges —que es una narración breve redactada a modo de reseña de un *Quijote* reescrito en la ficción por un autor—, el ensayo de Fuentes quizá merezca, por la excelsa fama de su autor, encumbrarse como el texto de tema cervantino más importante publicado en Iberoamérica.

Y aun así, *Cervantes o la crítica de la lectura* sigue siendo, a los cuatro decenios de su publicación, una obra eminentemente desconocida para el gran público y a la que rarísimamente aluden los cervantistas. Frente al recio continente de estudios sobre las antes mentadas obras de, por ejemplo, Nabokov y de Borges<sup>1</sup>, ínfimos son los comentarios que se han dedicado a la de Fuentes. Apenas cabe reseñar que, en 1994, fuese reimpresso como el primer volumen de la Biblioteca de Estudios Cervantinos editada por el Centro de Estudios Cervantinos. Howard Mancing, en su *Cervantes Encyclopedia*, lo denomina «an important and original essay on *Don Quixote* and the act of reading»<sup>2</sup>. José Montero ha destacado de Fuentes que su pasión por el *Quijote* dejase huella tanto en la vertiente literaria de su obra —en *Terra Nostra*— como en la ensayística. De *Cervantes o la crítica de la lectura* escribe Montero:

Carlos Fuentes interpreta el *Quijote* como el libro que, por medio de la palabra, responde heterodoxamente a la ortodoxia imperante en la España aurisecular; un texto, en definitiva, que sirve para romper los moldes de su época e instaurar una nueva forma de ver el mundo, abierta, críticamente, y, lo que es más importante, válido no sólo para la España pasada, sino también para el presente de Latinoamérica<sup>3</sup>.

Montero subraya certeramente esa dimensión histórica de la exégesis de Fuentes como principal elemento de valoración del *Quijote* cual obra de arte. Macarena Cuiñas explica que Fuentes asimila el *Quijote* como

<sup>1</sup> Por ejemplo: Jesús Aguilar, «Can Pierre Menard Be the Author of *Don Quixote*», *Variaciones Borges*, 8, 1999, pp. 166-167; Lelia Madrid, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, 1987; Carlos Orlando Nállim, *Cervantes en las letras argentinas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1998; Catherine Kuncie, «Cruel and Crude: Nabokov Reading Cervantes», *Cervantes*, 13, 2, 1993, pp. 93-104; Harry Levin, «Nabokov and Cervantes», *Harvard Review*, 2, 1992, pp. 72-79.

<sup>2</sup> Howard Mancing, *The Cervantes Encyclopedia*, 2 vols., Westport, Greenwood Press, 2004, p. I, 306.

<sup>3</sup> José Montero Reguera, *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de historia cultural hispánica*, Alicante, Universidad de Alicante, 2011, p. 163.

un libro moderno y comprometido con la realidad social de su tiempo<sup>4</sup>. Mas *Cervantes o la crítica de la lectura* es mucho más: es, por activa o por pasiva, un juicio histórico a España y, por explícita añadidura, a los trazos españoles en los destinos de Iberoamérica. Quisiera, en el presente artículo, acometer una evaluación de ese enjuiciamiento de España y de cómo determina la configuración de la lectura que Fuentes ejecuta del *Quijote*.

Componen *Cervantes o la crítica de la lectura* un total de doce capítulos, precedidos de una «Advertencia» y seguidos de una «Bibliografía conjunta». Una mayoría de estos capítulos abordan y escrutan la historia de España, en relación más o menos directa con el *Quijote* y con otros grandes clásicos literarios. La «Advertencia» resulta sumamente esclarecedora en cuanto al objeto del ensayo y también a la perspectiva histórica de sus premisas. Esa nota preliminar se cierra con el siguiente aviso:

Aunque el tema central es Cervantes y su obra no por ello dejo de revisar aquí, a guisa de recordatorio en un momento límite de la historia española, diversos aspectos de la vida de España en la época que, históricamente, se inscribe entre 1499 y 1598, literariamente, se escribe en dos fechas que recogen el pasado, radican el presente y anuncian el futuro: la publicación de *La Celestina* en 1499 y la del *Quijote* en 1605 (12)<sup>5</sup>.

En realidad, esta que aquí cito es la primera alusión al *Quijote* en esa «Advertencia». Todo lo precedente se ha constituido en una reflexión sobre la historia de España y la relación de esta con Iberoamérica, además de una suerte de declaración de intenciones en torno a la importancia de ambas temáticas.

El primer párrafo —breve y conciso— de esa «Advertencia» resulta significativo en cuanto a la perspectiva desde la que Fuentes afronta su ensayo: «Nuestra relación con España es como nuestra relación con nosotros mismos: conflictiva. Y de parejo signo es la relación de España con España: irresuelta, enmascarada, a menudo maniquea. Sol y sombra, como el ruedo ibérico. La medida del odio es la medida del amor. Una

<sup>4</sup> Macarena Cuiñas Gómez, «Ramiro de Maeztu y Carlos Fuentes: dos momentos de la cultura hispánica ante el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 34, 1998, pp. 269-277, p. 277.

<sup>5</sup> Las referencias a *Cervantes o la crítica de la lectura* se tomarán de la edición del Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares, 1997).

JUAN ANTONIO GARRIDO ARDILA

palabra lo dice todo: *pasión*» (9). El problema capital a entender y con el que lidiar —enfatisa Fuentes— es la historia, historia de España con nosotros (léase México) y de España con la misma España. Y junto a la identificación de esa temática adelanta Fuentes una declaración taxativa: esa historia, como España, es «irresuelta, enmascarada, a menudo maniquea», dominada por la «pasión», una pasión que, a tenor de los calificativos que emplea, no ha dado en nada resuelto (sino irresuelto), en nada claro (sino enmascarado) y en nada honroso (sino maniqueo).

El segundo párrafo, lejos de pasar a cuestiones literarias más o menos relacionadas con Cervantes y su obra, incide en las problemáticas históricas, ahora en cuanto a esa «relación» traumática entre España y México:

Un trauma se encuentra en el origen de la relación entre México y España: el hecho de la conquista. Qué terrible conocimiento: el del instante mismo de nuestra gestación, con todas sus ternuras y crueldades contradictorias; qué intensa conciencia: la de la hora en que fuimos creados, hijos de la madre sin nombre, anónimos nosotros mismos pero conocedores del nombre de nuestro terrible padre; qué magnífico dolor: nacer sabiendo cuándo debió morir para darnos el ser: el esplendor de las antiguas civilizaciones indígenas. España, padre cruel: Cortés. España, padre generoso: Las Casas (9).

De modo que Fuentes nos lleva desde la historia de España hasta, concretamente, la relación de esta con México, relación traumática por razón de la conquista y de ese proceder de los españoles: conquistadores de «crueldades contradictorias», brazos ejecutores del «terrible padre» que es España. A fin de cuentas, Fuentes entiende México como hijo de un «terrible padre», de un «padre cruel», que es España. Y las excepciones a la supuesta regla, como Bartolomé de Las Casas, disponen que esas «crueldades» devengan «contradictorias».

En definitiva, Fuentes comienza su ensayo sobre el *Quijote* significándose como valedor de la tesis que culpa a España de una conquista cruel y terrible. Más adelante, en la «Advertencia», señala su interés por la «búsqueda constante de nuestra identidad nacional, mestiza, heredera a la vez de la civilización indígena y de la civilización española» (9) y declara, algunos párrafos después, que «Nuestros traumas respecto a España han sido superados» (11). De todo ello debiera colegirse que Fuentes, con la sana y loable intención de echar su cuarto a espadas en la arena cervantista, afronta la lectura crítica del *Quijote* desde la perspectiva histórica de

la terrible crueldad española durante la conquista. *Cervantes y la crítica de la lectura*, junto a las agudas reflexiones que ensaya en lo referente a cuestiones filológicas, versa eminentemente sobre la historia de esa España cruel y de cómo esa historia engendró el *Quijote* y, por añadidura, otras obras de la literatura española.

Sentadas esas bases históricas, el capítulo I se aproxima al *Quijote* desde la figura de su autor. Aferrándose a su línea historiográfica, Fuentes plantea una problemática cardinal en torno al *Quijote* y su autor: ¿fue Cervantes un «ingenuo» que acertó a escribir su obra sin calibrar su dimensión satírica y literaria, o la concibió conscientemente al objeto de poner en tela de juicio la inicua sociedad que le tocó vivir? Para Fuentes, el autor del *Quijote* «era consciente del contexto cultural e histórico de la Europa de fines del siglo XVI e inicios del XVII, y particularmente de las realidades de España como fortaleza de la Contrarreforma» (14-15), conforme a lo cual presenta la que será la conclusión de *Cervantes o la crítica de la lectura*:

El propósito del presente ensayo es reflexionar sobre los factores mediatos e inmediatos que, subjetiva y objetivamente, conciente [sic] e inconcientemente [sic], ingenua e irónicamente, hipocrítica y críticamente, se dieron cita en las páginas de *Don Quijote* a fin de ofrecernos, en definitiva, una nueva manera de leer el mundo; una crítica de la lectura que se proyecta desde las páginas del libro hacia el mundo exterior; pero, también y sobre todo, y por primera vez en la novela, una crítica de la creación narrativa contenida dentro de la obra misma: crítica de la creación dentro de la creación (15).

No llegará Fuentes a explicar cómo esta tesis de la «creación narrativa contenida dentro de la obra misma» puede explicarse merced a la teoría de una historia traumática de España y el papel de esta como padre cruel de Iberoamérica que hasta ahí ha dominado su discurso. Presentándose al lector esas dos dimensiones del *Quijote* —la de la «creación narrativa» que se anuncia en el título y la de la interpretación histórica cuya importancia se resalta en la «Advertencia»—, urge sopesar hasta qué punto acierta Fuentes en cuestiones axiales de la historia de España y cómo sus aciertos o sus desaciertos informan sus ideas sobre el *Quijote*.

A partir del capítulo I se traban otros en que Fuentes pretende ubicar a Cervantes en el marco de la historia europea de su tiempo. El capítulo II se cierra con la siguiente premisa: «Esto es importante para

JUAN ANTONIO GARRIDO ARDILA

la comprensión de Cervantes, puesto que vivió y escribió en la época de la Contrarreforma, cuando todas las rigideces de la ortodoxia medieval fueron subrayadas hasta la caricatura y todos sus méritos habían, para entonces, perecido» (21). El capítulo III prosigue esa línea de la revisión de la Iglesia Católica y, en su último párrafo, pinta el siguiente cuadro de la Europa de Cervantes: «En el año de 1600, en vida de Miguel de Cervantes Saavedra, [Giordano] Bruno es quemado por la Inquisición en Roma. En 1618, dos años después de la muerte del novelista español, la Iglesia condena oficialmente el sistema copernicano. Y en 1633, Galileo es obligado a renunciar a sus ideas ante el Santo Oficio» (26). El capítulo IV desarrolla pensamientos varios sobre Petrarca en cuanto creador de la «nueva escritura de la connotación» (29). El último párrafo de ese capítulo IV expresa, con la contundencia de los anteriores, la imagen que Fuentes tenía de la España imperial:

Es al nivel de la crítica de la creación dentro de la creación y de la estructuración de la crítica como una pluralidad de lecturas posibles, y no en la parquedad de la ingenuidad o de la hipocresía, como Cervantes da respuesta al monolitismo de la España mutilada, encerrada, vertical y dogmática que sucede a la derrota de la rebelión comunera y al Concilio de Trento (35).

Es decir, para recapitular, que, en función de esas premisas, Fuentes establece los siguientes principios para el entendimiento de la novela más conocida e influyente de la historia de la Humanidad y del libro más importante escrito en lengua española: que España ha vivido una historia traumática de «cabos sueltos y sólidos fantasmas de un pasado omnipresente» y que la Iglesia ahogó la cultura europea de los siglos XVI y XVII. Será en el siguiente capítulo donde Fuentes comience a hilvanar su interpretación histórica del *Quijote*.

En el primer párrafo del capítulo V se relaciona *Cervantes o la crítica de la lectura* con la novela *Terra Nostra* y se afirma que las mismas tres fechas que constituyen «las referencias temporales de la novela» pueden igualmente «servir para establecer el trasfondo histórico de Cervantes y *Don Quijote*» (36). Estas tres fechas son: 1492, 1521 y 1598, y resultan significativas por cuanto que, mediante ellas, establece Fuentes el marco histórico que, según él, Cervantes critica en el *Quijote*. La primera viene dada por, entre otros devenires señeros, la expulsión de los judíos por los Reyes Católicos; la segunda, por la revolución de los comuneros en



Castilla. En estas dos fechas centrará Fuentes la atención de los capítulos ulteriores.

Fuentes entiende los nueve siglos de presencia árabe en España como un periodo de «confrontación, coexistencia y cointegración» (36). La unificación de España por los Reyes Católicos constituyó, según él, una «[f]rágil unidad» (36) lastrada por la «extrema tendencia faccionalista de los reinos medievales» (36). Este primer paso en su análisis de la historia de España se descubre como un paso en falso, pues de la unión de Castilla y Aragón surgió un estado tremendamente poderoso y, también, unido armónicamente. Se suele decir que fue precisamente la debilidad de los reinos peninsulares lo que les llevó a unirse y que esa unión les dio la fuerza que los convirtió en la primera potencia mundial<sup>6</sup>. A este primer argumento de Fuentes caben algunas objeciones. Pero la más obvia es que si esa unidad hubiese sido «frágil», como él asegura, se hubiese cuarteado y, además, España no hubiese podido conservar durante más de un siglo sus posesiones europeas, como los Países Bajos y Nápoles, amén de servir de paladín del Catolicismo en el Mediterráneo y de orquestar la colonización de posesiones que se extendían desde Oregón, Washington y Florida hasta la Patagonia. Después apunta Fuentes que «Fernando e Isabel propusieron la religión católica y la pureza de la sangre como medidas absolutas de unidad» (37). Ciertamente es que propusieron e impusieron el Catolicismo como eje vertebrador y unificador de España, pero tampoco puede demostrarse fehacientemente que a ellos correspondiese la imposición de los estatutos de limpieza de sangre. Estos se habían venido imponiendo desde antes de su reinado<sup>7</sup>.

En el siguiente capítulo, Fuentes incurre en un error histórico cuando afirma: «la débil Inquisición medieval, dependiente del Papa y los obispos, fue transformada en poderosa arma bajo las órdenes directas de los Reyes Católicos. La Inquisición se robusteció a medida que extendió su persecución, no sólo contra los infieles, sino también contra los

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, John Lynch, *op. cit.*, pp. 9-21. Por su parte, Fernando García de Cortázar, en *Historia de España. De Atapuerca al Estatut*, Barcelona, Planeta, 2008, estima de la unidad castellano-aragonesa que «[p]or el momento la unidad es frágil» (p. 88), pero que en poco tiempo los monarcas supieron integrar sus políticas perfectamente.

<sup>7</sup> El primer estatuto de limpieza de sangre en España data de 1449 y se dispuso en Toledo. Cfr. Albert A. Sicroff, *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII*, Newark, Juan de la Cuesta, 2010, pp. 47-53.

conversos» (37). La Inquisición en España, a partir del siglo XVI tuvo como objeto identificar y juzgar a quienes no comulgasen con la fe católica, lo cual incluía a herejes, criptojudíos, protestantes y ateos<sup>8</sup>. Los conversos eran católicos que habían renunciado a su fe anterior. Siendo católicos, la Inquisición no los perseguía, a no ser que fuesen falsos conversos (o sospechosos de serlo). También afirma Fuentes en ese mismo párrafo que, tras la expulsión de los judíos en 1492, la Inquisición tuvo por objeto «exterminar a judíos y conversos» (37). Antes al contrario, los conversos (verdaderos) no sufrieron exterminio y, lo que es más, muchos ocuparon puestos importantes en la corte, al tiempo que otros lograban ejecutorias de hidalguía e incluso compraban títulos nobiliarios.

Esa persecución de conversos bajo la perversa monarquía castellano-aragonesa constituye, para Fuentes, el origen del «trauma» histórico al que antes había aludido (40). A partir de ahí, Fuentes recurre a varias obras de Américo Castro para ensalzar la España musulmana y menos-cabar la España católica y a los Reyes Católicos. A Castro cita para afirmar que «Al Ándalus, en 712, era un reino bárbaro. Los árabes lo transformaron en un oasis de tierras irrigadas, jardines de placer, magnífica arquitectura y ciudades soberbias» (41), antes de reprochar que «[l]a España cristiana no tuvo ni un Averroes ni un Mainónides; nada ofreció comparable a la Mezquita de Córdoba o el palacio de Medina-al-Zahara» (41). Con todo, esos argumentos son susceptibles de réplicas. Que en 712 Andalucía fuese un «reino bárbaro» es, hasta cierto punto, correcto, puesto que los visigodos eran un pueblo «bárbaro» en la acepción grecorromana de esta voz como «extranjero». Que los árabes transformaron Andalucía es muy cierto, mas no se entiende que los visigodos fuesen menos bárbaros que cualquier pueblo de la Europa germánica. Pero, sobre todo, tan cierto es que España no tuvo ni un Averroes ni un Mainónides como que tuvo un Fernando X el Sabio, un Gonzalo de Berceo, un don Juan Manuel, un arcipreste de Hita o un Arcipreste de Talavera; no tuvo una mezquita de Córdoba ni una Alhambra, pero sí levantó las fenomenales catedrales de León, Burgos, Santiago y Salamanca (la antigua), entre otras muchas edificaciones

<sup>8</sup> Henry Kamen, *The Spanish Inquisition. An Historical Revision*, London, Orion House, 1998, pp. 175-177.

monumentales, como el alcázar de Segovia<sup>9</sup>. Algunos párrafos después, Fuentes ensalza *El libro de Buen amor* y explica su excelencia literaria por razón de la influencia de *El collar de la paloma* de Ibn Hazm. Fuentes obvia la excelsa literatura medieval española en la línea de las letras europeas: *El poema de Mío Cid* como épica europea, pero de idiosincrasia puramente castellana, o las cantigas y otra poesía de entronque provenzal, además de la literatura religiosa, con el mester de clerecía y Gonzalo de Berceo.

El capítulo VI pasa a comentar la crueldad —en verdad, lamentabilísima crueldad— de la conquista de América. Escribe Fuentes: «Los descubridores y conquistadores eran hombres cuyos orígenes sociales les negaban un lugar bajo los soles peninsulares. Eran ejemplares astutos, enérgicos, a menudo crueles» (49). Sin embargo, entre los conquistadores se contaba un buen número de nobles. Por otro lado, escribe Fuentes: «Un estudiante destripado en Salamanca e hijo de molineros empobrecidos, Cortés, conquistará el imperio azteca. Un porquerizo iletrado, Pizarro, vencerá al poderoso Inca. Los hidalgos del nuevo mundo saldrán de los campos yermos de Extremadura, las bullentes ciudades de Castilla y las pobladas prisiones de Andalucía» (50). En primer lugar, cabe puntualizar que la Extremadura del siglo XVI era tierra próspera por la bonanza de su agricultura y por ser destino de muchas de las cañadas de la Mesta. En Extremadura se producían, por ejemplo, algunos de los mejores vinos de España. A guisa de anécdota, consígnese que en *La gitaniella* se narra que los protagonistas «se entraron en Extremadura, por ser tierra rica y caliente»<sup>10</sup>. Recuérdese, también, que Carlos V escogió Extremadura como refugio de su vejez y donde morir. En segundo lugar, Fuentes implícita que los hidalgos del Nuevo Mundo eran pobres y criminales. Nada más lejos de la realidad<sup>11</sup>. Vacío de significancia resulta el hecho de

<sup>9</sup> Roger Stalley, en *Early Medieval Architecture*, Oxford, University Press, 1999, lista un número considerable de joyas arquitectónicas españolas del Medievo, como, entre otros muchos, la catedral antigua de Salamanca, la de Zamora y la de Santiago, la colegiata de Toro y las murallas de Ávila. Todos estos monumentos arquitectónicos de la España cristiana constituyen un conjunto que, en el libro de Stalley, se sitúa, en cantidad e interés, a la altura de los de otros países europeos como Inglaterra y Francia. Ni un solo ejemplo de arquitectura árabe mienta Stalley.

<sup>10</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 2004, p. I, 128.

<sup>11</sup> Cfr. Bartolomé Bennassar, *La España de los Austrias (1516-1700)*, Barcelona, Crítica, 2010, pp. 47-48, y en p. 49: «A pesar de una opinión muy generalizada sobre el particular, estos hombres no eran, ni mucho menos, unos analfabetos».

que Pizarro fuese «iletrado», puesto que en aquella época la inmensa mayoría de la gente lo era. Ardua labor sería entender bien qué quiere decir Fuentes al motejar a Cortés de «destripado». Lo cierto es que a los catorce años Cortés cursaba estudios de leyes en la Universidad de Salamanca y que sus *Cartas de relación* constituyen un dechado de retórica. Subrayar con trazo grueso que era de hijo de molineros empobrecidos es afirmación clasista que nada favorece a Fuentes.

De la conquista pasa Fuentes, en el capítulo VII, a la revolución de los comuneros castellanos en 1521. A creer de nuestro ensayista, ese acontecimiento posee una trascendencia superlativa en la historia de España por cuanto que, a la llegada de Carlos V, «[e]l impulso ciudadano hacia el constitucionalismo, inevitablemente chocó con la concepción que el rey Carlos tenía del absolutismo como reproducción y extensión del *imperium* medieval» (58). Concluye Fuentes que «lo que los comuneros exigían era un orden democrático» (60) y presupone que «[l]a derrota de los ejércitos comuneros [...] significó un golpe feroz contra las fuerzas orientadas a favor de una España moderna, democrática, pluralista y tolerante [...]». Las semillas de la renovación que comenzaron a germinar durante la Edad Media y a dar sus frutos en 1520 fueron aplastadas por el puño del *imperium* anacrónico, fundado en la pureza de la sangre, la intolerancia, la persecución, la ortodoxia religiosa y la mutilación de la cultura pluralista de España» (62). El golpe no debió de ser muy feroz porque el magnánimo Carlos V perdonó la vida a los rebeldes después de derrotarlos, y Hugh Thomas lo ha denominado, por ello, «un modelo de tolerancia para cualquier época»<sup>12</sup>. Como explica John Lynch, la revuelta de los comuneros no significó de facto un cambio de régimen hacia un mayor absolutismo. Después de 1522, Carlos se esmeró en adaptarse a la vida española para placer a sus súbditos: aprendió castellano y se casó con Isabel de Portugal, que era del agrado del pueblo. En cuanto a la estructura de mando político, sus dominios continuaron divididos en territorios regidos por virreyes. Y añade Lynch: «En España, como en todas partes, el sistema de gobierno de Carlos V era la monarquía personal que ejercía a través de unas instituciones centralizadas pero no unificadas, y el instrumento elegido por la monarquía Austriaca era el

<sup>12</sup> Hugh Thomas, *El Imperio Español de Carlos V*, Barcelona, Planeta, 2010, p. 38.

Consejo Real, que el emperador había heredado de Fernando e Isabel»<sup>13</sup>. Por su parte, Fernando García de Cortázar expresa meridianamente que «[l]o cierto es que la monarquía de los Austrias no estuvo más dominada por la intolerancia, la violencia o el ansia de conquista que el resto de las monarquías de la época», y añade:

En el siglo XVIII Voltaire diría que sin los horrores de la Inquisición —que por otra parte ni se limitó a los reinos de los Austrias ni fue demasiado distinta de otros tribunales, eclesiásticos o seculares, existentes en toda Europa ni su número de víctimas, mucho menos, llegó a acercarse a las devoradas por las luchas religiosas desencadenadas en Francia, Inglaterra o Alemania— no había habido nada que reprochar a los españoles de aquella época. No andaba muy descaminado el filósofo francés en esta ocasión, pues durante los siglos XVI y XVII España no tuvo ni reyes asesinados, ni guerras de religión ni luchas civiles<sup>14</sup>.

Amén de ello, esas aseveraciones de Fuentes constatan nuevamente la incongruencia de la versión de la historia de España que nos refiere. Antes nos había asegurado que a los Reyes Católicos cupo la responsabilidad de imponer un Catolicismo a ultranza, de tomar la Inquisición y tornarla en un cuerpo represivo que pretendía aniquilar a judíos y conversos. Ahora nos dice que en 1520 se empezaban a dar los frutos de iniciativas tolerantes. Pero ¿cómo podía ser la España de 1520 tan próspera, moral y culturalmente, si se encontraba bajo la terrible y cruel Inquisición, según nos contaba antes? También recurre Fuentes a los estudios de Gabriel Jackson, según quien en el siglo XVI «España redujo drásticamente sus recursos económicos e intelectuales en el momento preciso de convertirse en una potencia mundial» (62). Muy por el contrario, durante ese siglo Castilla gozó de una economía próspera<sup>15</sup>. Tampoco puede decirse que Castilla fuese un erial «intelectual»: aparte de que el concepto *intelectual* no surge hasta finales del siglo XIX y no debe aplicarse al XVI, adviértase que en España se encontraba una de las mayores concentraciones de universidades de Europa<sup>16</sup>, y en ella bullía una incesante y rica

<sup>13</sup> John Lynch, *Los Austrias, 1516-1700*, Barcelona, Crítica, 2007, p. 65.

<sup>14</sup> Fernando García de Cortázar, *Los mitos de la historia de España*, Barcelona, Planeta, 2006, p. 184.

<sup>15</sup> Aumenta el comercio, la artesanía, las profesiones urbanas y se forma una próspera burguesía. Cfr. Bartolomé Bennassar, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 189-194.

<sup>16</sup> En la Edad Media se fundaron las universidades de Salamanca, Valladolid, Murcia, Alcalá, Lérida, Huesca, Barcelona, Sigüenza, Santiago y Valencia. En el siglo XV, Sevilla, Granada, Zaragoza, Gandía y El Burgo de Osma.

actividad filosófica y, en términos generales, erudita, en la que cabe destacar a gentes como Miguel Servet, Antonio Nebrija, Pedro Mexía, Melchor Cano, Juan Huarte de San Juan, el Padre Francisco Vitoria, Juan Ginés de Sepúlveda, etc., amén del patronazgo del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros<sup>17</sup>. Puestos en el contexto europeo, estos dramas que Fuentes sitúa en España eran, precisamente, condiciones que se daban en la mayoría de las naciones europeas y que, por ende, no sirven para explicar las particularidades de la historia de España: en ninguna nación del norte europeo se daba la multiculturalidad cuya ausencia afirma Fuentes que doblegó la cultura española. Lo cierto es que las expulsiones de judíos se produjeron en varios reinos europeos. En Inglaterra, por ejemplo, se les expulsó en 1290 y no se tiene constancia de la presencia de una comunidad judía en ese país hasta la segunda mitad del siglo XVII<sup>18</sup>.

En el siguiente párrafo reprocha Fuentes «el poder vertical y autoritario de los Austrias» (62). Los lectores habremos de preguntarnos qué estado europeo del siglo XVI no se regía por un poder vertical y autoritario. En estas se adentra en una cuestión muy trillada entre los historiadores y los ensayistas españoles. Fuentes coincide con la tesis regeneracionista —mantenida sobre todo por Macías Picavea— del *austracismo*, teoría que culpa a los Habsburgo (a Carlos V) de desvirtuar las esencias de España para imponer valores germánicos que la llevaron a la decadencia<sup>19</sup>. Si, al parecer de gentes como Macías Picavea y Ganivet, los Habsburgo impusieron formas de gobierno incompatibles con la política española, Fuentes estima que Carlos V merece reprobación por el hecho concreto de la derrota de los comuneros. Pero, curiosamente, no repara Fuentes en que el autoritarismo de los Habsburgo que él estima indeseable y pernicioso hasta el punto de corromper España, para Ortega —a quien se refiere en algunos puntos de *Cervantes o la crítica de la lectura*— era algo necesario pero escaso en la historia medieval de España. Explica el filósofo madrileño en *España invertebrada* que todos los males de España

<sup>17</sup> Cfr. Alexander Parker, «An Age of Gold: Expansion and Scholarship in Spain», en Denys Hay (ed.), *The Age of Renaissance*, Nueva York, McGraw Hill, 1967, pp. 221-248.

<sup>18</sup> Cfr. Anthony Julius, *Trials of the Diaspora: A History of Anti-Semitism in England*, Oxford, University Press, 2010.

<sup>19</sup> Véase, por ejemplo, Juan Antonio Garrido Ardila, *Textos del Desastre*, Barcelona, Castalia, 2013, pp. 379-384.

se deben a la falta de un feudalismo fuerte como hubo en otras naciones europeas. Esa falta de autoritarismo prefiguró el espíritu iconoclasta que Ortega atribuye al pueblo español y, sobre todo, constituye una versión histórica contraria a la de la España opresiva que hizo a los españoles sentirse oprimidos.

Todos estos argumentos los encarrila Fuentes, en el párrafo siguiente, hacia la cuestión de la conquista de América, y dice: «De allí [de 1521] la terrible dificultad de Hispanoamérica a partir de la Independencia: nuestras luchas por la descolonización han debido combatir, por así decirlo, un coloniaje al cuadrado: fuimos, al cabo, colonias de una colonia. Pues la Metrópolis que nos regía pronto se convirtió en las Indias de Europa» (63). Entiéndase que las terribles dificultades de Hispanoamérica tras la independencia de sus naciones derivan de la herencia española, de la herencia de una nación autoritaria desde que Carlos V «aplastara» a los comuneros. Esa afirmación resulta igualmente contradictoria y sumamente controvertida. En primer lugar cabe apuntar que se trata de una generalización no aplicable a las historias de diferentes naciones iberoamericanas, incluso hasta el momento presente. En segundo, dado que el autoritarismo español era similar o idéntico al de otros estados europeos con imperios ultramarinos, esa teoría de Fuentes debería valer igualmente al conjunto de naciones del mundo que fueron colonias antes del siglo XIX, como por ejemplo, Islandia, EE.UU. o Australia, lo cual no es el caso. Y vuelve Fuentes a la cuestión de la riqueza de las Américas para citar a Rondo Cameron, un historiador que asevera que el oro y la plata americanos incrementaron «enormemente las existencias de metales monetarios en Europa» (63). Según otros, el incremento debe interpretarse con mucha cautela<sup>20</sup>.

El primer párrafo del capítulo IX aplica todas esas consideraciones históricas a la lectura del *Quijote*: don Quijote —el personaje— nace en esa España contradictoria y la encarna, hasta el punto de que Fuentes lo compara a Felipe II, «el monarca necrófilo de El Escorial, en restaurar el mundo de la certeza unitaria» (75). Considera que «*Don Quijote* es la

<sup>20</sup> Apunta Bartolomé Bennassar, *La España del Siglo de Oro*, op. cit., p. 106, que los metales preciosos se triplicaron en Europa debido al flujo procedente de las Américas; pero matiza, asimismo, que España y Europa ya gozaban de una economía fluida y rica antes del siglo XV. Por otro lado, señala Fernando García de Cortázar, en *Los mitos de la historia de España*, op. cit., 129, que el coste de mantener el Imperio supuso a Castilla más perjuicio que beneficio.

JUAN ANTONIO GARRIDO ARDILA

primera novela de la desilusión; es la aventura de un loco maravilloso que recobra una triste razón» (83); pero ante todo, dispone Fuentes,

Quizá por ello, *Don Quijote* es la más española de todas las novelas. Su esencia poética es definida por la pérdida, la imposibilidad, una ardiente búsqueda de la identidad, una triste conciencia de todo lo que pudo haber sido y nunca fue y, en contra de esa des-posesión, una afirmación de la existencia total de la realidad de la imaginación, donde todo lo que no puede ser encuentra, en virtud, precisamente, de esa negación enfática, el más inmenso nivel de la verdad (84).

De ahí continúa Fuentes incidiendo en las desgracias históricas de España y, como siete u ocho décadas antes hicieron los regeneracionistas españoles, compara a don Quijote con Robinson Crusoe, y cita la siguiente afirmación de Américo Castro: «Para el español, [el pasado] es puro problema o problema puro. Las pulsaciones de su triple cultura, cristiana, musulmana y judía, laten irresueltas en la cabeza y el corazón de España» (86). Pero téngase en cuenta que ese «problema» de las «pulsaciones de la triple cultura» es algo que constituía un problema para Castro y para un grupo muy reducido de gentes que pensaban como él: no era problema, por ejemplo, para los regeneracionistas que escribieron miles de páginas sobre la decadencia española desde el siglo XVII, como tampoco lo era para quienes pensaban lo contrario que Castro. Fuentes recurre incisivamente a las ideas y los presupuestos de Castro, gran historiador cuya obra, no obstante su inmenso valor, ha sido motivo de muchas polémicas<sup>21</sup>.

En el capítulo X se continúa caricaturizando esos mitos de la historia de España para explicar el *Quijote*. Fuentes compara a Cervantes con Erasmo en cuanto que «[u]na realidad moral ocupa el centro de la imaginación de Cervantes, puesto que no puede ocupar el centro de la sociedad en la cual vive Cervantes. Amor y justicia» (89)<sup>22</sup>. Justicia porque Cervantes «observa en el pueblo una capacidad de crueldad semejante a la de sus opresores. El comentario implícito es que una sociedad injusta pervierte a todos sus miembros, los poderosos y los débiles, los de arriba

<sup>21</sup> Aparte de las famosas polémicas entre Castro y Sánchez Albornoz, puede consultarse el estudio de Eugenio Asensio, donde se puntualizan algunos puntos especialmente controvertidos de las teorías de Castro: Eugenio Asensio, *La España imaginada por Américo Castro*, Barcelona, El Albir, 1976.

<sup>22</sup> El erasmismo del *Quijote* lo argumenta Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*. Los argumentos de Castro fueron rebatidos, por ejemplo, por Ciriaco Morón Arroyo en *Para entender el Quijote*, Madrid, Rialp, 2005, pp. 304-314.



y los de abajo» (90). En el capítulo X se nos sirven las conclusiones a esa interpretación histórica del *Quijote*. Merced a todo lo anterior barrunta Fuentes: «La justicia, insiste don Quijote, se encuentra ausente de los tiempos actuales; sólo el amor puede darle presencia, y el amor del cual nos habla don Quijote es un acto democrático, que sobrepasa las distinciones de clase y encarna en la más humilde muchacha campesina» (94). Y por ello, «En *Don Quijote*, los valores de la edad caballeresca adquieren, a través del amor, resonancias democráticas» (94) y «si *Don Quijote* es una afirmación de los valores modernos del punto de vista plural, Cervantes tampoco se rinde ante la modernidad. Es en este punto donde los valores literarios y morales de Cervantes se fusionan en un todo» (95).

La conclusión esencial de *Cervantes o la crítica de la lectura* se resume, pues, en que el *Quijote* debe encomiarse como obra democrática, como una efusiva reacción contra la España autoritaria de Carlos V, heredera del racismo impuesto por los Reyes Católicos a golpe de Inquisición, como constatación de que la historia de España se reconoce traumática y de que su engastada malicia absolutista y antisemita la convirtió en padre «terrible y cruel» de Iberoamérica, continente cuya «terrible dificultad» tras los procesos de independencia viene de aquellos lodos españoles. Empero, al desarrollar ese argumento, Fuentes se apoya en datos controvertidos, la mayoría de los cuales no se corresponde con la verdad histórica. Ello propicia que *Cervantes o la crítica de la lectura* no demuestre esa hipótesis. Indudable es que el *Quijote* encierra una intención satírica y que es un canto a una suerte de pensamiento «democrático»<sup>23</sup>; sin embargo, la imprecisión de los argumentos históricos presentados por Fuentes desvirtúa sus conclusiones. En este artículo apenas se ha podido dar cuenta de una muestra, significativa más que reducida, de las imprecisiones y contradicciones en que Fuentes incurre a lo largo de su ensayo. Por razón de su metodología, Fuentes no alcanza una tesis tras un análisis objetivo, sino que parte de una idea preconcebida y se sirve del *Quijote* como ejemplo que la ilustre.

Juan Antonio GARRIDO ARDILA  
*University of Malta*

<sup>23</sup> Por ejemplo, Jean Canavaggio, en *Retornos a Cervantes* (New York, IDEA/IGAS, pp. 258-277), ha presentado a Cervantes como un escritor de pensamiento «humanista».



## Análisis del dossier genético de «La muerte bailando», un relato recuperado de Ramón del Valle-Inclán

El estudio de «La muerte bailando», un texto recuperado de Ramón del Valle-Inclán y publicado en el volumen *Valle-Inclán inédito* por Joaquín del Valle-Inclán<sup>1</sup>, tiene como objeto analizar los manuscritos generados en su proceso de escritura, los cuales pertenecen al Archivo Valle-Inclán/Alsina, depositado en la Universidad de Santiago de Compostela<sup>2</sup>. Dicho análisis se imbrica en los objetivos y líneas de trabajo del Grupo de Investigación Valle-Inclán de la USC (GIVIUS), dirigido por Margarita Santos Zas<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Joaquín del Valle-Inclán, *Valle-Inclán inédito: Sevilla, La muerte bailando, Bradomín expone un juicio, La Marquesa Carolina y Bradomín, Epistolario*, Madrid, Espasa Calpe, 2008, pp. 114-131.

<sup>2</sup> Sobre el origen y descripción general del Archivo, cfr.: Margarita Santos Zas, «Los manuscritos de Valle-Inclán inéditos», *ALEC-Anuario Valle-Inclán VIII*, 33, 3, 2008, pp. 5-10; «Los manuscritos de Valle-Inclán: en el taller del escritor», en Bénédicte Vauthier & Jimena Gamba (eds.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos y contemporáneos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pp. 159-173, y «Editar a Valle-Inclán: del manuscrito al impreso», en Ermitas Penas Varela (ed.), *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2013, pp. 271-308.

<sup>3</sup> En este contexto, los integrantes del GIVIUS hemos realizado varios estudios crítico-genéticos de los manuscritos del escritor: Adriana Abalo Gómez, «‘La muerte bailando’ y el proyecto inconcluso de *El Ruedo Ibérico*: diálogo intertextual», *ALEC-Anuario Valle-Inclán XIII*, 39, 3, 2014, pp. 547-574; Alba Alonso Morais, «Las anotaciones autógrafas de Valle-Inclán en ‘Una tertulia de antaño’», *ALEC-Anuario Valle-Inclán XIII*, 39, 3, 2014, pp. 641-668; Amparo de Juan Bolufer, «Primera aproximación a los manuscritos relacionados con *El Ruedo Ibérico* en el Archivo familiar Valle-Inclán-Alsina», en Ermitas Penas Varela (ed.), *Perspectivas críticas para la edición de textos de la literatura española, op.cit.*, pp. 309-346, y «*El Beato Estrellín*. Un proyecto manuscrito de *Tragedia Sacramental* de Ramón del Valle-Inclán», en Álvaro Ceballos Viro (ed.), *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, Madrid, Visor, 2014, pp. 231-253; Francisca Martínez Rodríguez, «El manuscrito inédito de *La cabeza del bautista*», *ALEC-Anuario Valle-Inclán X*, 36, 3, 2011, pp. 53-73; Xaquín Nuñez Sabarís, «Los borradores manuscritos de ‘Femeninas’ en el Archivo Valle-Inclán Alsina», *ALEC-Anuario Valle-Inclán XIV*, 40, 3, 2015, pp. 201-216; Margarita Santos Zas, «La ciudad en *La Media Noche*, de Valle-Inclán: cartografías de la destrucción y el miedo», en Antonio Apolinário Lourenço & Osvaldo Manuel Silvestre (coords.), *Literatura, espaço, cartografias*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa-Faculdade de Letras, 2011, pp. 271-308, «El autógrafo de *Las mujeres de Sálvora*. *Tragedia griega* (Legado Valle-Inclán Alsina)», *ALEC-Anuario Valle-Inclán XIV*, 40, 3, 2015, pp. 237-364 y «*Con el Alba*. El Cuaderno de Francia (1916). Manuscrito inédito de Ramón del Valle-Inclán. Facsímil», Santiago de Compostela, Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán, vol. 9, 2016; Carmen Vilchez Ruiz, «Análisis de las fuentes documentales de *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán a través de los autógrafos del Legado Valle-Inclán Alsina», *ALEC-Anuario Valle-Inclán*, 40, 3, 2015, pp. 325-344. O en colaboración: Margarita Santos Zas & Bénédicte Vauthier,

## 1 Antecedentes

El primer problema que plantea «La muerte bailando» (en adelante LMB), se refiere a su hipotética vinculación a un proyecto de escritura mayor, bien a *La Guerra Carlista*, a la que Joaquín del Valle-Inclán lo asocia: «‘la muerte bailando’ pertenecería a la serie de la *Guerra Carlista*, como ‘Una tertulia de antaño’ aunque muy posterior, tal vez entre 1913 y 1914, cuando don Ramón comienza a alejarse del tradicionalismo»<sup>4</sup>, bien a *El Ruedo Ibérico*, con el que a mi juicio revela claras afinidades. Para elucidarlo fue preciso realizar un estudio comparativo del diseño editorial, conexiones temático-argumentales, elementos estructuradores comunes (modalización, tiempo, espacio) y personajes recurrentes entre «La muerte bailando» y, por una parte, *La Guerra Carlista* y, por otra, *El Ruedo Ibérico*, cuyas conclusiones expuse en un trabajo previo, que cito a continuación:

Cada uno de los elementos narrativos analizados de «La muerte bailando» y todos ellos en conjunto, ponen de manifiesto un cúmulo de analogías temático-argumentales y estructurales con *El Ruedo Ibérico* —y más particularmente con *¡Viva mi Dueño!*—, que lo alejan de las novelas de *La Guerra Carlista* e inclinan a aceptar que Valle-Inclán asoció este relato a su ciclo isabelino y lo escribió en coherencia con él, de modo que sería consecuente con lo expuesto adscribirlo a su proceso de escritura y convenir en que formó parte del proyecto que no pudo terminar<sup>5</sup>.

Antes de entrar en materia, resumiré brevemente algunos aspectos relevantes de la historia textual de *El Ruedo Ibérico* que permiten valorar lo que realmente supone la recuperación y el estudio de los manuscritos originados en el proceso de creación de esta serie. Fue la última obra que Valle-Inclán editó en vida, cuyo plan inaugural constaba de tres series, cada una de las cuales estaría integrada por tres novelas, formando un

---

«*La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917) de Valle-Inclán. Génesis de un relato escrito desde la vanguardia», *Romanische Forschungen*, 127, 2015, pp. 328-348, y Margarita Santos Zas & César Oliva, «*Romance de lobos*, un proyecto dramático inédito de Valle-Inclán», *ALEC-Anuario Valle-Inclán* X, 35, 3, 2010, pp. 57-107.

<sup>4</sup> Joaquín del Valle-Inclán, *op.cit.*, pp. 57-58.

<sup>5</sup> Adriana Abalo Gómez, *art. cit.*, p. 25. En el citado artículo desarrollo con pormenor el análisis comparativo temático y narratológico que me permite alcanzar dichas conclusiones, las cuales no explico aquí por motivos de espacio.

total de nueve volúmenes, un proyecto realmente ambicioso que comprendía la narración histórica desde el declive del reinado de Isabel II en 1868, hasta la muerte de Alfonso XII en 1885, nada menos que diecisiete años de gran agitación sociopolítica. La publicación de la serie se dilató en el tiempo y se materializó en varios tipos de publicaciones, tanto fragmentos independientes en prensa periódica o en revistas literarias de la época como en la edición en formato libro enlazando estos relatos y otros de nueva creación. El proyecto sufrió varias reestructuraciones, modificando su extensión y títulos principales, pero tras todas estas vicisitudes, el resultado final fue la publicación de tan solo dos novelas y media: *La Corte de los Milagros* en 1927, *¡Viva mi Dueño!* en 1928, y cinco *libros* (unidad de división empleada por Valle-Inclán en la serie) de *Baza de Espadas* editados en folletín en 1932, y póstumamente en formato libro en 1958<sup>6</sup>.

Hasta donde sabemos, este proyecto ocupó los últimos años de vida del autor y lo mantuvo activo casi hasta el final, a pesar de sus declaraciones muchas veces contradictorias, en las que tanto se mostraba pesimista con respecto a la finalización de la serie, como aseguraba estar trabajando con ahínco en nuevos volúmenes e incluso afirmaba tener alguno casi listo para su publicación. Pero Valle-Inclán fallece en 1936 en Santiago de Compostela sin haber publicado desde 1932 más textos directamente vinculados a la obra, a excepción del póstumo *El trueno dorado* (1936), y esto suscita un debate por parte de la crítica valleinclaniana sobre la interrupción del ciclo y sus posibles causas<sup>7</sup>. La citada publicación en 2008 de *Valle-Inclán inédito* abrió la posibilidad de que esos inéditos recuperados estuviesen apuntando a su continuidad.

<sup>6</sup> Para mayor detalle remito a las monografías de Emma-Susana Speratti-Piñero, *De «Sonata de otoño» al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán*, London, Tamesis Books, 1968; Leda Schiavo, *Historia y novela en Valle-Inclán: para leer «El Ruedo Ibérico»*, Madrid, Castalia, 1984. A estos trabajos se suman los nuevos hallazgos sobre la historia textual de *El Ruedo Ibérico*: Javier Serrano Alonso, «La corte isabelina (1926), primera edición de *La Corte de los Milagros* de Ramón del Valle-Inclán», *Bulletin Hispanique*, 98, 1, 1996, pp. 161-173; Amparo de Juan Bolufer, «Aproximación a la historia textual de la estructura de *La Corte de los Milagros* de Ramón del Valle-Inclán», *Moenia*, 12, 2007, pp. 19-50. Otras fuentes de referencia son Verity Smith, «Fin de un revolucionario y su conexión con el ciclo ibérico», *Revista de Literatura*, 51-52, 1964, pp. 61-88; y Alison Sinclair, «The first fragment of *El Ruedo Ibérico*?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 49, 2, 1972, pp. 165-174.

<sup>7</sup> Leda Schiavo, *op.cit.*, pp. 25 ss., afronta esta cuestión y sostiene que el abandono del ciclo se debió a una suma de circunstancias personales y agitaciones sociales del momento, que envolvieron al escritor e interrumpieron su proyecto.

El interés de la LMB radica, pues, no solo en su condición de relato inédito relacionado con el macroproyecto de escritura *El Ruedo Ibérico* y la subsiguiente posibilidad de estudiarlo desde el punto de vista de la continuidad del ciclo (¿estamos ante una variante argumental descartada? ¿O quizás ante un texto para integrar en una novela futura?), sino también en su carácter manuscrito, condición que permite un acercamiento al proceso de escritura y reescritura del ciclo isabelino desde la perspectiva de los materiales de trabajo, cometido de estas páginas, que afrontan el estudio del dossier genético de dicho relato<sup>8</sup>.

En primer lugar, cabe puntualizar que la publicación de LMB en *Valle-Inclán inédito* alteró su condición de manuscrito de trabajo al presentarlo como «versión última» de un proceso genético acabado, cuando es uno de los muchos borradores que integran una cadena de escritura sin final. En este marco, LMB no es un «texto» *sensu stricto*, entendiendo este concepto como el último estado de una elaboración autorizado por su autor<sup>9</sup>, sino un estado textual extraído de un proceso escritural complejo sin versión definitiva. En consecuencia, si no hay texto, no podemos afrontar el estudio del documento con métodos propios de la crítica textual, sino que estos materiales demandan la apertura de otras vías de investigación y el manejo de herramientas acordes con el objeto de trabajo, pues el desciframiento, clasificación y ordenación de los manuscritos literarios, esto es, su tratamiento requiere un itinerario específico que ofrece la *critique génétique*<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Este trabajo forma parte de mi tesis doctoral (dirigida por la Prof<sup>a</sup> Santos Zas, responsable académica del Archivo Valle-Inclán y con cuya autorización cuento para esta publicación), en la cual estudio LMB y los tres restantes relatos que conforman el volumen *Valle-Inclán inédito*: «Sevilla», «Bradomín expone un juicio» y «La Marquesa Carolina y Bradomín», con el objetivo de aproximarnos al *modus operandi* del autor y establecer sus estrategias de escritura en *El Ruedo Ibérico*.

<sup>9</sup> Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant texte*, París, Larousse, 1972, p. 17.

<sup>10</sup> Sigo los presupuestos de Jean Bellemin-Noël, *Le texte, op.cit.*, y «Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte», *Littérature*, 28, 1977, pp. 3-18; Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, París, Puf, 1994, y *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, París, CNRS, 2008; Pierre-Marc de Biasi, «Qu'est-ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert: Essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse», *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, París, CNRS, 1998, pp. 31-60. Quisiera, además, remitir al reciente artículo de Bénédicte Vauthier: «Critique Génétique y/o Filología d'Autore? Según los casos... 'Historia' -¿o fin?- 'de una utopía real?'», *Creneida*, 2, 2014, pp. 79-125, en el que la autora realiza un esclarecedor repaso histórico sobre los postulados de una y otra disciplina y su potencial diálogo en el tiempo, destacando los puntos fuertes y débiles de cada una de ellas al aplicarlas al estudio genético de textos españoles, al mismo tiempo que invita a reflexionar sobre la complementariedad de ambas, que en esencia, presentan más semejanzas que diferencias.

## 2 El dossier genético de LMB

Les mobiles qui décident un chercheur à travailler sur telle genèse peuvent être de tous ordres: choix de se spécialiser sur un auteur dont tout l'intérès, y compris la genèse des œuvres; curiosité particulière pour telle œuvre qu'il aime et dont il voudrait savoir comment elle a été produite; hypothèse précise sur un lieu stratégique du texte imprimé; intérêt pour un type donné d'écriture littéraire; mise au jour de manuscrits perdus et hypothèses sur la genèse de textes inachevés [...]<sup>11</sup>.

«Sacar a la luz manuscritos perdidos y establecer nuevas hipótesis sobre la génesis de textos inacabados», el último de los móviles que la autora apunta en la cita anterior, es precisamente el objetivo que cumple la constitución del dossier de LMB, que, por extensión, y tras realizar los análisis pertinentes, desemboca en el conocimiento del tipo y estrategias de escritura que dominan en dichas cuartillas.

Para afrontar este estudio genético sigo el itinerario de trabajo que Almuth Grésillon traza en *Éléments de critique génétique*, distribuido en diferentes fases de análisis que comienzan por la localización y datación del dossier, y acaban en su desciframiento, clasificación y ordenación con todas las conclusiones extraíbles del proceso: tipología de los documentos, ordenación de las cuartillas, tipo de escritura practicada, etc., índices que en conjunto facilitan el conocimiento, en el caso que me atañe, del *modus operandi* de Valle-Inclán en LMB en primer lugar, y en *El Ruedo Ibérico* por ser el proyecto al que he asociado la escritura del texto.

Como ya adelanté, el Legado Valle-Inclán está depositado en la USC y su acceso y uso es restringido. Santos Zas explica cómo ha sido organizado en origen dicho material:

Disponemos de una incipiente sistematización que agrupa los materiales autógrafos en sesenta y cinco carpetas comunes (excluyo de este cómputo los grabados y el epistolario), numeradas y en su mayoría designadas con títulos —a veces ajenos al escritor—, que acogen, a su vez, una serie variable de subcarpetillas (un mínimo de tres y un máximo de veintiocho). Estas se enumeran en dependencia de la principal, siendo su extensión dispar (de dos a ciento sesenta páginas aproximadamente), cada una mantiene cierta unidad de sentido, pero no con las que preceden o le siguen. Quiero decir, que faltan eslabones entre unas y otras, lo

<sup>11</sup> Almuth Grésillon, *Éléments, op.cit.*, p.107.

ADRIANA ABALO GÓMEZ

cual no siempre ni necesariamente significa que se hayan perdido, sino que en ocasiones se han ubicado en otras carpetas de contenido vario, cuya pauta de ordenación ha sido un criterio que podríamos llamar genético: prosas, versos o textos dialogados cobijados bajo rótulos generales...<sup>12</sup>

De esas sesenta y cinco carpetas, veintisiete (con sus respectivas subcarpetas) forman el dossier completo de *El Ruedo Ibérico*, serie que cuenta con el mayor número de documentos genéticos en el Archivo (unas mil quinientas cuartillas)<sup>13</sup>. Entendiendo el concepto de dossier genético como lo define Almuth Grésillon<sup>14</sup>, podemos determinar que los manuscritos que manejo, doscientas noventa y dos cuartillas autógrafas, conforman el de LMB, que a su vez habría que calificar de microdossier dentro del macrodossier relacionado con la totalidad del proyecto. La posibilidad de extraer y analizar una parte de un todo la ofrece principalmente la manera de escribir de Valle-Inclán, pues sabemos de su tendencia a componer episodios independientes, que a menudo desembocan en una publicación autónoma en folletín, y que posteriormente enlaza y encaja con otros de su misma naturaleza para editar en formato libro y componer su obra.

La carpeta [47] está designada como «La muerte bailando», pero no con letra de Valle-Inclán, por lo que suponemos que fue Carlos del Valle-Inclán Blanco, propietario y custodio del Archivo, quien utilizó este rótulo, probablemente inducido por ser el título que don Ramón escribe en varias unidades redaccionales del relato. Esta carpeta contiene el grueso del dossier, organizado en diez subcarpetas: [47.1], [47.2], [47.3], y así sucesivamente hasta la [47.10], que suman un total de doscientas setenta y nueve cuartillas, distribuidas en conjuntos muy dispares: algunas subcarpetas contienen cuatro hojas ([47.1]), mientras que otras alcanzan

<sup>12</sup> Margarita Santos Zas, «Los manuscritos de Valle-Inclán: en el taller...», *op. cit.*, p. 163. Cabe añadir aquí la puntualización que la autora realiza con respecto al concepto de 'carpeta' en un artículo posterior: «en la actualidad, las carpetas mencionadas han sido sustituidas por materiales apropiados a la conservación de este tipo de documentos, pero para mantener la coherencia con el inventario original, seguimos empleando el término 'carpeta', que podríamos considerar, con cautela, equivalente a 'dossier genético' (aunque no haya sido esa la intención original del responsable de su ordenación)» en «El autógrafo...», *art. cit.*, p. 257.

<sup>13</sup> Para una primera descripción de los documentos de génesis de *El Ruedo Ibérico* remito al reciente artículo de Amparo de Juan Bolufer, «Aproximación...», *art. cit.*

<sup>14</sup> «Un ensemble constitué par les documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après-coup à un projet d'écriture déterminé dont il importe peu qu'il ait abouti ou non à un texte publié» (Almuth Grésillon, *Éléments*, *op. cit.*, p. 109).

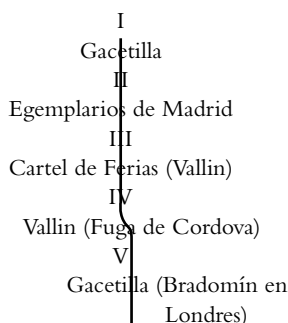


## ANÁLISIS DEL DOSSIER GENÉTICO DE «LA MUERTE BAILANDO»

noventa y dos ([47.6]). El soporte papel son cuartillas utilizadas en vertical, excepto en las carpetas [47.4], [47.8] y [47.9] que están escritas en posición apaisada. El estado de conservación en general es bueno, ninguno de los pequeños deterioros afecta a su lectura.

No hay cuartillas fechadas, si bien para Joaquín del Valle-Inclán, LMB se redactó «tal vez entre 1913 y 1914, cuando don Ramón comienza a alejarse del tradicionalismo»<sup>15</sup>. En lo que a mí concierne, sitúo la redacción del episodio más adelante, durante el tiempo que ocupó la escritura de *El Ruedo Ibérico*, y más precisamente de *¡Viva mi Dueño!*<sup>16</sup>, pues es a esta obra a la que adscribo el relato recuperado, y no a *La Guerra Carlista* como sostiene Joaquín del Valle-Inclán. Además, en la subcarpeta [39.1]<sup>17</sup> encontramos unos esquemitas macroestructurales que son el germen de esta segunda novela, en los que LMB, bajo la denotación «Familia Luyanda/o» (probablemente no había elegido su título definitivo), aparece como uno de los episodios que integraría la obra (escrito al revés):

[39.1.11v]

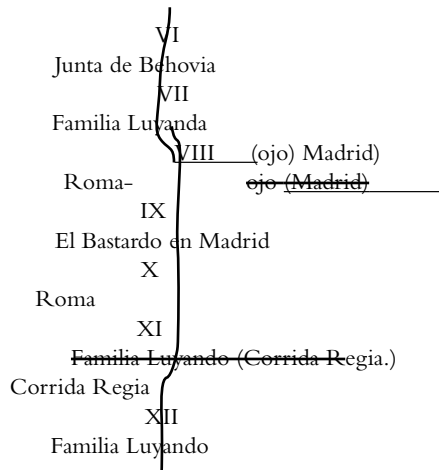


<sup>15</sup> Joaquín del Valle-Inclán, *op.cit.*, p. 58.

<sup>16</sup> Entre 1925 (año en que publica el primer episodio de la obra, «Cartel de Ferias») y 1936 (fecha de la muerte del autor). A raíz del descubrimiento de la primera versión de *La Corte de los Milagros*, Javier Serrano Alonso realiza un breve recorrido explicativo desde los primeros testimonios de Valle-Inclán acerca de la planificación y desarrollo del ciclo histórico, fijando el inicio de redacción (posiblemente incipiente) a partir de 1924-1925, gracias a las varias entrevistas concedidas por el autor (Javier Serrano Alonso, «La Corte Isabelina (1926)», primera edición de *La corte de los milagros*, de Ramón del Valle-Inclán», *Bulletin Hispanique*, 98, 1, pp. 161-173).

<sup>17</sup> En esta subcarpetilla encontramos el grueso del dossier genético de otro de los textos recuperados claramente relacionado con *El Ruedo Ibérico*, «Sevilla», cuyo análisis ha revelado datos notables para el estudio de LMB. En el recto de las cuartillas Valle-Inclán escribe «Sevilla» a vuela pluma, y en algunos versos de las mismas, realiza bocetos de guiones y planes estructurales de obra, así como intentos redaccionales primigenios.

ADRIANA ABALO GÓMEZ



Para datar con mayor exactitud el relato, es preciso realizar un análisis codicológico que examine las características del soporte (papel, tintas, filigranas) en busca de indicios materiales que acoten las fechas de redacción, complementándose, a su vez, con un análisis de las características lingüísticas de cada etapa, e incluso la determinación del tratamiento estético y estilístico, pues, por el momento resulta prematuro proponer una fecha exacta de redacción y la hipótesis que barajo se expone con toda cautela y provisionalidad, sujeta a la determinación de los aspectos mencionados.

Valle-Inclán solo escribe en recto, excepto en algunas cuartillas en las que utiliza el verso en intentos de textualización más primitivos o elaboración de ideas inconexas. Todas las cuartillas que integran las subcarpetas mantienen nexos respecto a la trama argumental, el espacio diegético, el tiempo histórico y los personajes protagonistas, lo que inclina a pensar que fueron gestadas al amparo de un mismo proyecto de escritura.

A pesar de poder extraer ciertos patrones recurrentes, las subcarpetas son muy heterogéneas en lo que a amplitud, instrumentos de escritura, tipo de variantes que predomina, claridad de la caligrafía, legibilidad y linealidad del documento, presencia o ausencia de numeración, o marcas metadiscursivas insertadas se refiere, lo que hace pensar que se gestaron en sesiones de trabajo distintas, no pudiendo ser de otra manera dada la gran amplitud del borrador. Por ello, lo más conveniente es describir cada una de ellas de manera individual, además de proponer una nueva ordenación

sujeta a las fases redaccionales de los documentos (del germen del relato al último estado conservado), pues la numeración que presentan no obedece a su ordenación: la subcarpeta [47.2] no es continuadora de la [47.1], ni la [47.4] de la [47.3].

- Subcarpeta [47.5]: alberga veintiuna cuartillas abrazadas por un folio doblado con la inscripción «Luyando» con doble subrayado, escritas con lápiz negro, sin numerar ni distribuir en capítulos, con una caligrafía poco cuidada y muchas variantes de escritura. El documento se encuentra en una fase redaccional muy embrionaria en la que los intentos de textualización se suceden en la misma cuartilla, encontramos frases inacabadas, variantes de escritura y de lectura ocupan los interlineados, tachaduras de todo tipo: rayas, borrones, cruces de san Andrés, que en ocasiones llenan casi completamente la cuartilla. Su contenido es puramente bélico, gira en torno a las pretensiones del General Luyando de levantar partidas en la ribera del Ebro, esto es, alzar la nueva guerra carlista (refiriéndose a la de 1872).

- Subcarpeta [47.6]: consta de noventa y dos cuartillas abrazadas por un folio doblado con el título «La muerte bailando» en tinta roja y con doble subrayado. Se trata del manuscrito autógrafo que Joaquín del Valle-Inclán utiliza para editar «La muerte bailando» en *Valle-Inclán inédito*<sup>18</sup>. El documento está escrito y corregido con lápiz y su caligrafía es descuidada, si bien no imposibilita su legibilidad. La mayor parte de las variantes son de escritura y se acumulan en el interlineado o en los márgenes superior e inferior para no romper las unidades redaccionales, no por falta de espacio. De nuevo hay cuantiosas tachaduras de distintos tipos. No está numerado, pero sí organizado en capítulos con números romanos (I a VI). Con frecuencia encontramos varios y diferentes intentos de textualización al inicio de párrafo o de cuartilla, que se van sucediendo y tachando progresivamente en busca de la mejor versión; en unas ocasiones, se presentan separados mediante rayas horizontales y, en otras, simplemente con espacios en blanco<sup>19</sup>. No es infrecuente que estos ensayos resulten de

<sup>18</sup> Realiza una edición limpia y lineal con la «pretensión de hacer un volumen para el público» y sigue «en la medida de lo posible el manuscrito de Valle-Inclán, aunque la carencia de algunas cuartillas obligue en ocasiones a tomar el traslado como base» (Joaquín del Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 58).

<sup>19</sup> Cfr. Fig. 1, claro ejemplo de tres intentos de textualización en la misma cuartilla.

ADRIANA ABALO GÓMEZ

ideas sintéticas e inconexas que Valle-Inclán escribe previamente en el verso de alguna cuartilla, las cuales una vez redactadas y enlazadas con el curso de la narración en los rectos, son tachadas con una cruz de san Andrés. Inserta también comentarios metaescriturales como «ojo» o «enlazar» para organizar el contenido de las cuartillas.

No fue un relato escrito de un tirón, pues son bastantes las interrupciones o cortes en la escritura, las escenas y descripciones repetidas o muy similares en distintas cuartillas o las contradicciones, principalmente en la caracterización de los personajes. En conclusión, estamos ante un estado primigenio de redacción, en el que abundan las dudas y tanteos y, además, podemos observar los avatares de una redacción rápida y sin planificar.

A pesar de esta aparente desorganización, y salvando dichas repeticiones o contradicciones, se trata de un relato con continuidad argumental, pues su trama tiene unidad de composición y está estructurada en un planteamiento, nudo y desenlace. Desarrolla el episodio que se reproduce en *Valle-Inclán inédito*: la celebración del bautizo del noveno nieto del General Luyando en Otaín (Guipúzcoa), en concreto en la Casona del General, con la subsiguiente merienda familiar a la que asisten muchos personajes que recordamos de *El Ruedo Ibérico*, y el ulterior baile entre los invitados que desemboca en un final funesto para el anciano General Luyando al sufrir una apoplejía en pleno baile.

- Subcarpeta [47.7]: contiene el traslado hecho por Josefina Blanco del autógrafo que acoge la carpeta [47.6]. Está integrado por cincuenta y nueve cuartillas, de las cuales Valle-Inclán corrigió las dieciséis primeras, lo cual permite tipificar este fragmento en una fase redaccional avanzada pero no pre-editorial como cabría esperar de un traslado preparado para la imprenta. Estamos, con bastante probabilidad, ante una nueva puesta en limpio que el escritor utilizaría para seguir trabajando y puliendo su proyecto. Además, contiene comentarios metaescriturales con caligrafía de Josefina del tipo: «(hay que enlazar)» o «(enlace)», hasta en cuatro ocasiones, lo que implica que el relato estaba incompleto. Fue escrito con tinta negra, y la única huella visible de Valle-Inclán son las correcciones hechas en unas ocasiones con lápiz y en otras con tinta negra en las primeras cuartillas, correcciones que incluyen todo tipo de tachaduras: líneas, borrones, cruces de san Andrés, y variantes de lectura en el interli-

neado superior e inferior. El borrador está numerado y distribuido en capítulos en números romanos del I al VI<sup>20</sup>.

- Subcarpeta [47.10]: se organiza en nueve cuartillas escritas y corregidas con lápiz, abrazadas por un folio doblado con la inscripción «El Angel» [sic] con doble subrayado, con letra de Valle-Inclán. Están sin numerar ni organizar en capítulos, con una caligrafía poco cuidada, muchas variantes de escritura y diversos intentos de textualización en una misma cuartilla, separados por rayas horizontales o por espacios en blanco. El autógrafo está en una fase de redacción muy embrionaria en la que observamos cómo nace la escritura, lo mismo que en las carpetas [47.5] y [47.6]. El fragmento se ambienta en una Casona (a todas luces la de Luyando) que sitúa en la Rivera Navarra [sic], es verano y tiene lugar la procesión del Ángel en conmemoración de un milagro obrado en Teodosio Goñi, pecador que recorría el mundo cargando con cadenas para purgar sus culpas, hasta que una tarde recibió el perdón en la cumbre del monte Aralar. Los protagonistas bailan y alborotan en la Casona hasta que pasa la procesión y pone fin al bullicio. No se menciona ningún nombre de personajes recurrentes excepto el del Capellán de San Miguel, que también participa en la trama de la carpeta [47.6].

- Subcarpeta [47.3]: contiene treinta y ocho cuartillas escritas y corregidas con tinta negra, sin numerar pero organizadas en capítulos, si bien estos son discontinuos: desarrolla el X y el XV, que pese al salto numérico mantienen la linealidad argumental. Contiene muchas variantes de escritura y reelaboraciones de párrafos casi enteros, además de alguna variante de lectura. Hay numerosas tachaduras y la caligrafía está poco cuidada; todo ello induce a clasificar el autógrafo en una fase redaccional embrionaria de primeros intentos de textualización, tal como sucede en las carpetas [47.5], [47.6] o [47.10]. En cuanto al contenido, se narra la llegada de «forasteros» a la Casona de Luyando tras el bautizo de su nieto, con la destacada participación del militar Jorge Ordax y Eulalia Redín, pareja de jóvenes prometidos que acaban discutiendo y propiciando que Jorge decida pedir el pase para Ultramar.

<sup>20</sup> Este es el segundo autógrafo que utilizó Joaquín del Valle-Inclán, *op. cit.*, para completar su edición del manuscrito «La muerte bailando».

- Subcarpeta [47.8]: alberga treinta y siete cuartillas escritas en posición apaisada: las ocho primeras con tinta negra, buena caligrafía, y contienen más variantes de lectura que de escritura; son una puesta en limpio y están en una fase redaccional avanzada. De la cuartilla nueve a la treinta y siete, Valle-Inclán escribe y corrige con lápiz, con abundantes variantes de escritura, en un estado incipiente que continúa la puesta en limpio de las cuartillas 1 a 8. Ambos estados redaccionales están enlazados, agrupamiento muy frecuente entre los borradores de Valle-Inclán, que a menudo combina de manera sucesiva puestas en limpio con fases anteriores. La historia ficcional que desarrolla es complementaria a la narrada en la carpeta [47.6], pues se ambienta en el mismo marco y está protagonizada por los mismos personajes, si bien en este caso la atención se centra en los niños (Agila, Carlota y Nolasca) y en el capellán don Lino, quienes juegan una partida de cartas en la que pretenden hacerle trampas a Nolasca.

- Subcarpetas [47.1] y [47.2] / [47.4] y [47.9] las describo conjuntamente porque cada pareja desarrolla una versión alternativa del incipit del relato con dos estados sucesivos de textualización: la [47.1] es una puesta en limpio de la [47.2] y la [47.9] es una puesta en limpio de la [47.4]. El primer par suma diez cuartillas (cuatro y seis respectivamente), y el segundo veintiuna (catorce y siete). Los cuatro borradores están en una fase redaccional avanzada: escritos con tinta negra, numerados, distribuidos en capítulos y encabezados con un título con doble subrayado, la caligrafía está muy cuidada, se respetan los márgenes y el interlineado y las pocas tachaduras que hay son limpias. Ambas versiones difieren en algunos elementos descriptivo-espaciales: en la carpeta [47.2] la historia se ambienta en Otaín, mientras que la [47.9] en Aramendi, y prueban que Valle-Inclán barajó al menos dos alternativas para dar comienzo y enmarcar su narración, e incluso llegó hasta un estado redaccional muy avanzado en ambos casos.

En conclusión, la carpeta [47] está organizada en diez subcarpetillas que contienen los borradores de un amplio episodio con planteamiento, nudo y desenlace, si bien habría que puntualizar dos aspectos que dificultan la ordenación del proceso redaccional:

Por un lado, existen dos alternativas del incipit redactadas en un momento de puesta en limpio, de las cuales interpreto como versión

última en la cadena de redacción la que se desarrolla en la carpeta [47.9], puesta en limpio de la [47.4], porque las cuartillas están numeradas con lápiz rojo en el centro de la plana, indicio de un estado redaccional casi definitivo. La otra alternativa del incipit se ubica en la carpeta [47.1], que es una puesta en limpio de la [47.2]; esta versión, que se desarrolla en un marco espacial diferente, habría sido descartada por incompatibilidad argumental.

Por otro lado, hay tres episodios ubicados en las carpetas [47.3], [47.8] y [47.10] que no se transcriben en la edición de LMB en *Valle-Inclán inédito*, pero que, sin embargo, mantienen claros nexos respecto a la trama argumental, espacio, tiempo histórico y ficcional, y personajes protagonistas, conexiones que apuntan a la raíz común de todos estos fragmentos desgajados: el proyecto escritural de LMB que probablemente fue creciendo en virtud de sus posibilidades. Estos fragmentos son complementarios a la diégesis del texto editado en *Valle-Inclán inédito* y no deben desligarse de su historia ficcional. Forman parte del mismo proceso de redacción, y, además, están en la misma fase redaccional que el borrador de la carpeta [47.6], texto base de la edición. Se pretende que el análisis codicológico, todavía en curso, permita dilucidar la cronología de estos documentos y establecer su sucesión (en caso de que la haya, y determinar en qué distintos momentos se escribieron) o su coincidencia en los tiempos de redacción, cuestión que por el momento, no es posible aclarar.

Por consiguiente, propongo, de manera provisional, una ordenación del proceso redaccional del dossier en función de las características particulares de los documentos antes descritos, en el cual le asigno a la carpeta [47.5] la función de primer eslabón de la cadena por ser el estado más embrionario del conjunto, que dio origen a las demás unidades redaccionales más elaboradas de las subcarpetas [47.6], [47.3], [47.8] y [47.10], ya en fase de textualización incipiente, las cuales desarrollan todas las posibilidades argumentales que ofrece este primer relato exploratorio. Por otro lado, las carpetas [47.2] y [47.1], en este orden, son estados redaccionales posteriores y limpios, pero tan solo del incipit (¿se perdieron cuartillas? ¿se interrumpió su proceso de escritura?). De la misma manera que las carpetas [47.4] y [47.9], aunque en este caso representan el último eslabón de la cadena genética que conservamos, en donde Valle-Inclán hace una puesta en limpio más y cambia el marco espacial del relato, si bien no hay

ADRIANA ABALO GÓMEZ

estados anteriores, probablemente porque son variantes invisibles. La ordenación de las subcarpetas en el proceso redaccional sería la siguiente:

[47.5] → [47.6] → [47.7] → [47.2] → [47.1] → [47.4] → [47.9]  
 [47.3]  
 [47.8]  
 [47.10]

Cabría añadir a lo expuesto un último apunte, y es por qué se produce la discontinuidad entre los episodios de las subcarpetas [47.6], [47.3], [47.8] y [47.10], pues si forman parte de la misma historia ficcional, ¿por qué no están enlazados ni presentan ordenación argumental? Todo apunta a que Valle-Inclán escribe y compone su relato de manera episódica y fragmentaria, de modo que no existe una linealidad ni un esquema de contenidos preestablecido, sino que el autor confecciona su obra mediante breves episodios escritos de manera aislada pero respetando la coherencia con el conjunto. Y es más, cada uno de estos «capitulosillos» genera, en ocasiones, varios estados textuales e incluso puestas en limpio muy avanzadas, de ahí que tengamos un traslado parcial de la historia ficcional en la carpeta [47.7] y un estado muy avanzado del íncipit en las carpetas [47.2]-[47.1] y [47.4]-[47.9].

Por último, el dossier se completa con varias cuartillas sueltas localizadas en las carpetas [39.1] y [50.2.1]. Como adelanté a propósito de la posible datación del contenido de la carpeta [47], en la subcarpeta [39.1] encontramos dos bocetos que esquematizan de manera primitiva el contenido estructural de *¡Viva mi Dueño!*, en los versos de las cuartillas [39.1.11v] y [39.1.12v], distribuidos, probablemente, en libros, en donde dos de ellos llevan por título «La familia Luyanda/o», que remite, con certeza, a LMB<sup>21</sup>. Estos esquemas adscriben LMB al proceso redaccional, con toda certeza incipiente, de *¡Viva mi Dueño!*, y obligan a considerar que este relato pudo haber formado parte de la segunda novela del ciclo, pues así se determinó en un momento inaugural de composición de la obra.

Por otro lado, en la subcarpeta [50.2.1] existe un macroguión que consta de 11 cuartillas autógrafas de Valle-Inclán, escritas con tinta negra y numeradas en arábigos entre paréntesis en el centro del margen superior, limpias y legibles, pero nuevamente sin fechar. Valle-Inclán

<sup>21</sup> Cfr. esquema *supra*.



elabora aquí un guión-resumen organizado en nueve partes, bastante desarrollado en su comienzo que da cabida a episodios inéditos como «Sevilla», «La Bella Easo», «LMB» (cuartilla [50.2.1.6r]<sup>22</sup>) o el asunto de Roma, y más sintético a medida que avanza, en donde se remite a parte del contenido de *Baza de Espadas* con incluso alguno de sus títulos definitivos: «¿Qué pasa en Cádiz?», «Otra Castiza de Samaria»<sup>23</sup> o «Tratos Púnicos». En las tres últimas cuartillas, don Ramón elabora un esquema vertical del guión anterior, ahora con quince títulos denotativos y numerados, y finalmente traza una lista con los personajes que participarán en esta supuesta obra. La mención de LMB como pieza de este esquema, inclina a pensar que Valle-Inclán valoró su inclusión como parte de una obra que corre pareja a *Baza de Espadas*. ¿Pudo ser LMB un relato descartado del plan inaugural de la segunda novela del ciclo, que Valle-Inclán posteriormente pretendió recuperar para su tercer tomo? Si bien responder a esta pregunta puede resultar precipitado, no lo es considerar que el escritor llegó a incluir LMB en la diégesis de su última novela como uno de los capítulos primeros, y de haber continuado con la publicación de esta obra, quizás el texto «inédito» que aquí se estudia hubiera mudado dicha naturaleza.

### 3 Conclusiones

El conjunto del dossier genético de LMB, relato directamente vinculado al proyecto de escritura inacabado de *El Ruedo Ibérico*, está formado por doscientas setenta y nueve cuartillas manuscritas distribuidas en diez subcarpetas que integran la carpeta [47], trece cuartillas que funcionan como guiones macroestructurales del conjunto de la obra en las carpetas [39.1] y [50.2.1], y dieciocho páginas editadas por Joaquín del Valle-Inclán en *Valle-Inclán inédito*, que fijan LMB como estado textual definitivo, sin serlo. Todos los manuscritos, a excepción de las cuartillas dispersas que

<sup>22</sup> Cfr. Fig. 2.

<sup>23</sup> Este episodio se publica el 15 de noviembre de 1929 en *La Novela de Hoy*, y se integrará posteriormente en «Alta mar», libro de *Baza de Espadas* (1932). No es, en sentido estricto, un título definitivo de *Baza*, pero sí su germen. Leda Schiavo (*op. cit.*), realiza un cotejo entre ambas versiones porque se produjeron cambios relevantes, no solo de estructura y estilo, sino también de personajes y extensión.

ADRIANA ABALO GÓMEZ

desarrollan esquemas estructurales, están en una fase redaccional cuya función operativa es la textualización, si bien existen muchos y variados estados, algunos totalmente primitivos y exploratorios, y otros muy avanzados. Estos diferentes estados, lejos de permanecer separados y bien delimitados, se mezclan y combinan en la mayor parte de las ocasiones, de manera que cuartillas muy sucias conectan con otras puestas en limpio. Es frecuente, también, encontrar distintas fases de redacción dispuestas de arriba abajo en el espacio gráfico de una misma cuartilla, a veces separadas por una raya horizontal, otras diferenciables por un espacio en blanco y el cambio de caligrafía, y las más distinguibles tras una lectura pormenorizada que fije la lupa en las variantes de escritura y de lectura. Podríamos determinar cuatro puntos característicos en las estrategias de escritura del escritor en LMB:

a) No realiza planes ni guiones que esquematicen el contenido del relato (no hay fases de endogénesis guionística que se conserven), pero sí guiones macrogenéticos en los que LMB ocupa un lugar destacable en el conjunto del ciclo.

b) Su escritura es lineal y rápida, no hay espacios semióticos complejos que transgredan la linealidad, únicamente algún margen con variantes apretadas para no romper la unidad de redacción, o interlineados con variantes de lectura en pilas paradigmáticas, en el peor de los casos. Parece que el escritor vilanovés no se detiene demasiado con cada cuartilla, sino que avanza rápidamente y *a posteriori* vuelve sobre lo escrito para corregir.

c) Tacha mucho, pero no desaprovecha. Habitualmente reutiliza los fragmentos tachados para recolocarlos más adelante, modificándolos mínimamente. Podríamos decir que no suprime, sino que desplaza, como se observa en el siguiente ejemplo, donde la supresión de un párrafo en la cuartilla 43 se recupera en la 48 con un estilo ligeramente más esperpéntico:

[47.6.43r]

Agila, quiso ~~reprimiendo~~  
~~intento, al intentar apla~~  
~~intento juntar las manos, y~~  
~~sintió el dolor de la escalda-~~  
~~dura le reprimió el acto.~~  
~~Sintiendo el dolor de la escal-~~

## ANÁLISIS DEL DOSSIER GENÉTICO DE «LA MUERTE BAILANDO»

~~dadura, quiso también jun-~~  
~~tar las manos~~  
 [47.6.48r]  
 Ágila, desobediente, sacó  
~~las manos, con afofad~~  
~~los brazos al aire, con fofa~~  
~~y fracsado aplaudir de pelele,~~  
 junto las palmas  
~~por la los brazos~~ con un  
 fofa aplauso de pelele, a cau-  
 sa del vendaje.

d) Siempre escribe en recto, pero en ocasiones utiliza el verso para anotar ideas o frases inconexas y sintéticas que más tarde textualiza en otro recto. Suele anular estas notas con «tachaduras de gestión», un tipo de tachadura que desactiva, no elimina, que utiliza para discriminar entre lo ya hecho y lo que queda por hacer.

En función de estas características, podemos considerar que Valle-Inclán practica un tipo de escritura denominada à *processus*, término acuñado por Louis Hay<sup>24</sup>, en contraposición con *l'écriture à programme*. Como se ha detallado, en el dossier genético de LMB no se conservan materiales preparatorios (notas, guiones, planes) en los que se trace un esquema organizativo del relato, sino que todas las cuartillas están en una fase redaccional con distintos estados de textualización. Almuth Grésillon explica estos conceptos:

Ainsi, de la succession systématique de notes, scénarios, plans, brouillons, copies on peut induire un mode d'écriture relativement organisé, obéissant à des protocoles fixes, à une forme de pensée structurante qui précède la mise en texte. [...] Prenons maintenant l'exemple contraire. Lorsqu'un dossier génétique ne contient pas de documents prérédactionnels (notes documentaires, plans, etc.) lorsque l'acte scriptural s'engage directement dans l'élaboration du texte, peut-on s'attendre à ce que la genèse révèle un type d'écriture et de réécriture homogène? [...] En dépit de ces mises en garde nécessaires, on peut cependant admettre qu'il existe deux grands modes dans les manières d'écrire: *l'écriture à programme* et *l'écriture à processus*<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Louis Hay, «Die dritte Dimension der Literatur», *Poetica*, 3-4, 16, 1984, pp. 307-323.

<sup>25</sup> Almuth Grésillon, *Éléments*, op. cit., pp. 101-102.

ADRIANA ABALO GÓMEZ

Además de arrojar un poco más de luz sobre las estrategias escriturales del autor, el análisis de este dossier genético permite responder a las cuestiones que, según Bellemin-Noël, ofrece la presentación de los borradores de una obra:

La présentation des brouillons, loin de se confondre avec leur pure et simple reproduction, la déborde vers un travail d'exploitation littéraire. [...] Elle se propose de faire apprécier l'activité d'un ouvrier, d'estimer ce qu'il a dépensé d'énergie pour mettre au point tel de ses ouvrages et de préciser le moment ou les moments de sa vie qu'il a voulu consacrer à telle ou telle rédaction; [...] elle recherche la signification d'un projet pour son auteur, et des informations concrètes sur la technique utilisée par lui en vue de conduire le projet à son terme. En somme, quand elle présente des brouillons, l'érudition (n'est-ce pas là le nom qui convient?) veut répondre à plusieurs séries de questions dont le dénominateur commun consiste à établir le profil d'une activité de «création»<sup>26</sup>.

«Establecer el perfil de una actividad de creación» es el principal propósito que ha perseguido el estudio del dossier genético de LMB, en función del cual podemos afirmar que Valle-Inclán trabajó con empeño en la escritura de este relato, se preocupó por su desarrollo y su planteamiento, generando cuantioso material genético e incluso dos alternativas incompatibles de su íncipit, corrigió y reescribió incansablemente partes del episodio llegando a generar varias versiones sucesivas, e incluso se diría destinado a ocupar un lugar destacado en la serie bajo el título «La muerte bailando» o «La familia Luyando» que fluctuó entre *¡Viva mi Dueño!* y *¡Baza de Espadas!*, quedando, finalmente, en el cajón del escritor.

Adriana ABALO GÓMEZ  
*Universidade de Santiago de Compostela*

<sup>26</sup> Jean Bellemin-Noël, «Reproduire», *art. cit.*, pp. 5-6.

## ANÁLISIS DEL DOSSIER GENÉTICO DE «LA MUERTE BAILANDO»

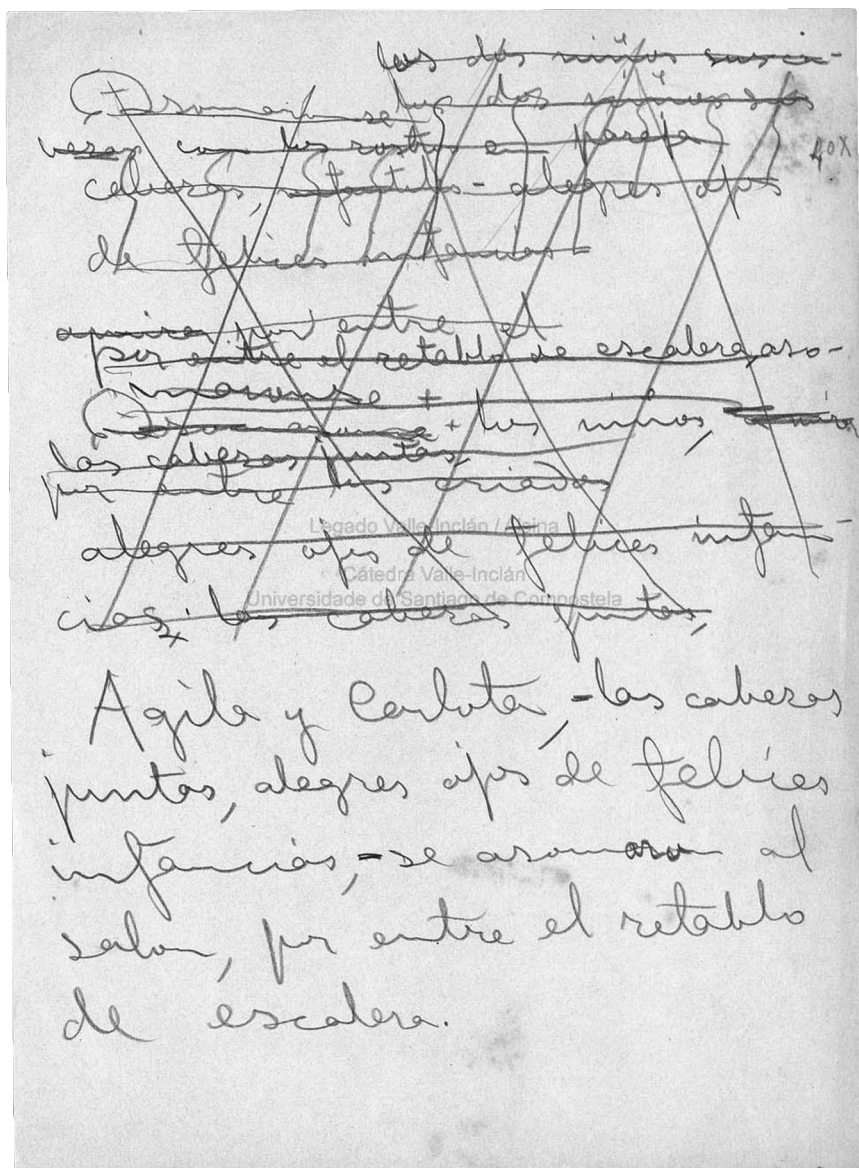


Fig. 1  
Tres intentos de textualización

ADRIANA ABALO GÓMEZ

(6)  
Tercera Parte  
 ¿Que pasa en Cádiz?  
 La Corte en San Sebastian.  
 Los Puertos Bailando.  
 Fin de Adulfito en el regio  
 servicio.  
 Los Revisores de prebendas  
 en casa de Salamanca.  
 ¿Que pasa en Cádiz?

Fig. 2  
 «LMB» (cuartilla [50.2.1.6r])

## Resúmenes

**Luis BELTRÁN ALMERÍA & Fernando ROMO FEITO**, La teoría de los géneros como filosofía de la historia del discurso

El concepto de «género literario» se ha ido empobreciendo con el tiempo porque se viene utilizando como un simple instrumento de clasificación de las obras. Una aproximación distinta a la teoría de los géneros es posible comprendiendo la dinámica histórica del discurso, desde la oralidad de la tradición a la cultura escrita de las disciplinas históricas, esto es, como una filosofía de la historia del discurso. La exposición de tal filosofía de la historia, aun siendo muy sintética, nos lleva a concluir que la esencia del discurso literario es su dimensión estética, su forma interior o forma estética. Esa forma estética no es una abstracción sino la concreción de un género literario, un eslabón en la travesía del espíritu de la humanidad.

Palabras clave: Género literario | forma estética | discurso | filosofía de la historia

**Marco KUNZ**, Inhibición y destabuización en la productividad cultural de acontecimientos históricos

Los grandes acontecimientos históricos sitúan al productor cultural (escritor, cineasta, artista, etc.) ante un dilema que se manifiesta en la tensión entre, por un lado, la inclinación a ceder ante la espectacularidad estética del suceso y usarlo como fuente de inspiración para el propio trabajo creativo y, por otro, los remordimientos de conciencia de quien se siente culpable al aprovechar como materia prima de su creación o como fuente de un placer contemplativo un suceso que causó inmenso dolor y muerte masiva. A medida que crece la distancia entre el acontecimiento y el producto cultural, disminuye la fuerza inhibitoria del tabú y la ficción se emancipa de la historia factual. A modo de ejemplificar el proceso de destabuización, se comentan tres obras mexicanas inspiradas en la masacre de la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, 1968.

Palabras clave: Acontecimiento histórico | productividad cultural | 11-S | masacre de Tlatelolco 1968 | literatura mexicana contemporánea

## RESÚMENES

**Natalia FERNÁNDEZ**, El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría literaria de la España áurea

La comparación poesía-pintura surgió en el momento en que se comenzó a reflexionar sobre la naturaleza de la poesía, con Platón y Aristóteles y, ya de forma decisiva, con Horacio que acuñó en su *Arte poética* una fórmula llamada a convertirse en un verdadero tópico en la teoría literaria y artística: *ut pictura poesis*. Aunque el sentido originario del sintagma no aspiraba a sistematizar la hermandad entre las dos artes, se convirtió, a partir del Humanismo, y con finalidades diversas, en la *auctoritas* que justificaba el parangón. Este artículo revisa algunas poéticas castellanas áureas en las que la comparación interartística se empleó para aclarar la naturaleza de la poesía, tanto desde el punto de vista de la creación, como en lo referente a la recepción y finalidad de la obra.

Palabras clave: *Ut pictura poesis* | mimesis | teoría poética | literatura comparada | poesía del Siglo de Oro

**Vicente Luis MORA**, Líneas de subjetividad renacentista y sus ecos en la oda «Noche Serena» de fray Luis de León

El Renacimiento fue una época de profundos cambios históricos, sociales, económicos, religiosos, artísticos y poéticos. La concepción de la subjetividad cambia durante esa época, y fray Luis de León comienza su andadura poética en unas coordenadas donde esos cambios habían calado pero, al mismo tiempo, veían limitado su desarrollo por las circunstancias (religiosas y universitarias) en las que el poeta y teólogo comenzó su mester poético. Sin embargo, la oda «Noche serena» deja traslucir con claridad una evolución del concepto de subjetividad, gracias a la aparición de la otredad elocutoria.

Palabras clave: Luis de León | neoplatonismo | subjetividad | «Noche serena» | Renacimiento



**Gustavo GUERRERO**, Temporalidad, literatura y poesía en el último fin de siglo latinoamericano

La última década del siglo XX es el escenario de un debate sobre el cambio de época y de régimen de historicidad tanto dentro como fuera de América Latina. Se analizan aquí distintos momentos de esta discusión y, en particular, la participación en ella del poeta, ensayista y Premio Nobel mexicano Octavio Paz (1914-1998). Las tensiones que recorren su discurso y sus opiniones sirven de punto de partida para estudiar la aparición de un régimen histórico dominado por el tiempo presente y cuyas características serán descritas posteriormente por el historiador francés François Hartog en su obra *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps* (2003). En una segunda parte, se exploran distintas incidencias de este reacomodo temporal en la literatura y la poesía latinoamericana de los años noventa y dos mil. La conclusión es una invitación a revisar las nociones de tiempo y la percepción de la temporalidad desde el campo de la teoría y la crítica, a fin de entender mejor los contextos de la escritura contemporánea y la importancia del cambio cultural acaecido a fines del siglo XX.

Palabras clave: Temporalidad | Octavio Paz | poesía | literatura latinoamericana | siglo XX

**Ottmar ETTE**, *Worldwide – weltweit*: De la vida en mundos transarchipiélicos

En el presente trabajo se pretende ilustrar el islario y la isla desde diversos enfoques –histórico, cultural y lírico– para revelar la complejidad circunstancial de su tratamiento y el intento por descubrir su presencia en las literaturas del mundo, a través de un minucioso estudio de la obra de la escritora germano-japonesa, Yoko Tawada. Por encima de las diferencias histórico-culturales desveladas en los acercamientos a autores tan disímiles como Benedetto Bordone, Édouard Glissant, José Lezama Lima y Khal Torabully prevalecen las similitudes: la relacionalidad, el movimiento, el imaginario y la resistencia a lo establecido.

Palabras clave: Islario | isla | relacionalidad | mundos-islas | mundos de islas | paisaje de la teoría | poética del movimiento | literaturas del mundo | Yoko Tawada

## RESÚMENES

**Adriana LÓPEZ-LABOURDETTE & Valeria WAGNER**, Del pensamiento a la práctica decolonial

Entre los muchos «giros» de las últimas décadas, el denominado «decolonial» es quizás el más abarcador y al mismo tiempo más ambicioso. Abarcador, porque integra y a la vez inflexiona perspectivas y métodos precedentes; ambicioso, porque su objetivo es no solo cambiar las «reglas del juego» del conocimiento, sino también fomentar la recuperación de otras subjetividades, silenciadas bajo el peso de la Modernidad. ¿Qué significa entonces «integrar» las críticas y prácticas decoloniales tanto en la constitución de islas de lectura, como en la manera en que leemos los textos, incluyendo a los «clásicos»? Este ensayo parte de esta pregunta para indagar sobre los modos de implementación de los objetivos decoloniales, no solo repasando sus principales propuestas teóricas, sino acercándose también a algunas prácticas concretas que intentan influir sobre todo el conocimiento, reorientar la relación entre saberes y poderes, y modificar tanto la constitución de diferentes cánones y bibliografías como el estatus jerárquico de los mismos. El alcance de estas prácticas decoloniales, como trataremos de mostrar, hace que más allá de las críticas acertadas a este nuevo giro, se haga difícil descartarlo completamente y que, incluso, sea provechoso integrarlo, también en nuestro quehacer universitario.

Palabras clave: Decolonialidad | conocimiento | Modernidad/colonialidad | latinoamericanismo

**Pauline BERLAGE**, Mundialidad hispánica y literatura de la migración

Este artículo trata del lugar que ocupa la literatura de la migración hispánica en el hispanoamericanismo contemporáneo al retratar las dinámicas reflexiones que abre así como sus límites. En un primer apartado, nos detendremos en el despertar de esta cuestión en el hispanismo e hispanoamericanismo europeo para, después, apuntar los rasgos definitorios de lo que ha venido a llamarse «literatura de la migración». Finalmente, se examinará la dimensión poscolonial que la producción y circulación de dichas obras implican en el marco de un debate acerca de una posible «mundialidad hispánica».

Palabras clave: Literatura de la migración | literatura hispanoamericana | *World literature* | hispanismo poscolonial | migración

**Julio PEÑATE RIVERO**, Para una historia del relato de viaje hispánico (siglos XIX-XXI): noticia de una investigación en marcha

El autor del ensayo empieza destacando la extraordinaria presencia de la narrativa de viaje en la literatura occidental y sus conexiones con otras disciplinas literarias y humanísticas (autobiografía, autoficción, etnografía, etc.). A continuación, tras abordar el estado de la cuestión en torno al relato factual de los dos últimos siglos, se refiere a sus propias investigaciones en este campo insistiendo en la metodología del análisis textual y en la función peculiar de elementos discursivos como la ficcionalidad, la descripción y la digresión. Finalmente, presenta una etapa capital en la historia de la narrativa viática española, la del siglo XIX, ilustrándola con las variantes del relato africanista, tan escasamente conocido hasta hoy.

Palabras clave: Literatura de viaje | relato de viaje español | narrativa española del siglo XIX | análisis del discurso | digresión narrativa

**Juan Antonio GARRIDO ARDILA**, Carlos Fuentes y la crítica de la historia

Entre los muchos ensayos sobre el *Quijote* publicados por distinguidos intelectuales de diversas procedencias y épocas, *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976) de Carlos Fuentes se cuenta entre los menos conocidos. El presente artículo distingue dos aspectos fundamentales de *Cervantes o la crítica de la lectura*: su comentario literario sobre el *Quijote*, y su interpretación de esa novela en base al contexto histórico de su composición. A fin de sopesar el valor intrínseco de su comprensión del *Quijote*, se analiza aquí el marco histórico en el que Fuentes desarrolla su particular lectura de Cervantes y que abarca desde la Edad Media al siglo XVII, con especial atención a los Reyes Católicos, a Carlos V y a la Inquisición.

Palabras clave: Cervantes | *Quijote* | Carlos Fuentes | ensayo hispánico | historia española

## RESÚMENES

**Adriana ABALO GÓMEZ**, Análisis del dossier genético de «La muerte bailando», un relato recuperado de Ramón del Valle-Inclán

«La muerte bailando», uno de los relatos recuperados de Ramón del Valle-Inclán y publicado en el volumen *Valle-Inclán inédito* (2008) por Joaquín del Valle-Inclán, está estrechamente vinculado al proceso de escritura de la última serie de su autor: *El Ruedo Ibérico*. Esta obra quedó inacabada por motivos todavía desconocidos y la recuperación del texto aquí objeto de estudio podría estar apuntando a su continuidad. Se ha realizado un primer acercamiento crítico a los materiales de génesis desprendidos de su proceso de escritura desde los presupuestos de la *critique génétique*, con el objetivo de ofrecer una descripción de su dossier genético que nos permita contribuir al conocimiento del *modus operandi* del autor al frente de su última obra, y más específicamente, al conocimiento de sus estrategias de escritura.

Palabras clave: Valle-Inclán | «La muerte bailando» | *El Ruedo Ibérico* | manuscritos | *critique génétique*

# ANUNCIOS



# versants

**Revue suisse des littératures romanes**  
publiée annuellement en trois fascicules (français, italien, espagnol)

Numéro 63:1 (fascicule français) / 2016

## À QUOI BON L'ENSEIGNEMENT DE LA LITTÉRATURE ?

Sous la direction d'Ursula Bähler et de Thomas Klinkert

**Étienne BARILIER** – Le don des formes

**Michèle CROGIEZ LABARTHE** – Lire *L'Émigré* de Sénac de Meilhan (1797) en 2015 :  
anachronisme ou actualité ?

**Jérôme DAVID** – Enrichir, dialoguer, déchiffrer, ou : de la justification de l'enseignement de  
la littérature au xxi<sup>e</sup> siècle

**Sylviane DUPUIS** – Pourquoi enseigner la littérature (et y croire encore) ?

**Peter FRÖHLICHER** – Des vertus de l'analyse de texte. Pour un tournant littéraire

**Thomas HUNKELER** – Récemment, à la Cafétéria des Lettres

**Laurent JENNY** – Méthodes sans questions, questions sans méthodes

**Patrick LABARTHE** – Doce, *esto memor*

**Daniel MAGGETTI** – Velan comme viatique

**Olivier POT** – Osons être des littéraires

**Bertrand MARCHAL** – À quoi bon l'enseignement de la littérature ?

**Sarga MOUSSA** – L'apport de l'orientalisme à l'enseignement de la littérature française : le  
point de vue d'un chercheur au CNRS

**Claude PÉREZ** – Réponse à une enquête

**Dominique RABATÉ** – Une question de périmètre

**Thierry ROGER** – Littérature *appliquée* : l'expérience contre l'expertise

**Peter KUON** – Lire une partition

**Wolfgang ASHOLT** – De l'utilité et de l'inconvénient des études (des avant-gardes) histori-  
ques pour la *Romanistik*

**Roswitha BÖHM** – Pourquoi la passion l'emporte toujours

**Vittoria BORSO** – Enseigner le goût de la littérature française – « Recruter » les jeunes  
sous son égide. Réflexions sur la place de la littérature française dans l'enseignement

**Hans Ulrich GUMBRECHT** – Confusing Present. Teaching (French) Literature in Silicon Valley

\* \* \*

Abonnement annuel pour l'ensemble des trois fascicules (Suisse et étranger)  
renouvelé d'année en année sauf avis contraire : CHF 50.- EUR 46.- (hors taxe)

Prix pour deux fascicules : CHF 50.- EUR 46.- (hors taxe)

Prix par fascicule : CHF 30.- EUR 27.- (hors taxe)

Adresse de l'éditeur (pour abonnements et versements) : [slatkine@slatkine.com](mailto:slatkine@slatkine.com)

ÉDITIONS SLATKINE

CP 3625, CH-1211 Genève 3, Suisse

[slatkine@slatkine.com](mailto:slatkine@slatkine.com)

ISBN : 978-2-05-102789-2

ANUNCIOS

# versants

**Rivista svizzera delle letterature romanze**  
pubblicata annualmente in tre fascicoli (italiano, francese, spagnolo)

Numero 63:2 (fascicolo italiano) / 2016

## GENERI, TEMI E TESTI SULLA GRANDE GUERRA

Numero a cura di Fabio Magro e Matteo M. Pedroni

**Giovanni CAPECCHI** – Le scritture della Grande Guerra:  
forme, tempi e luoghi

**Sveva FRIGERIO** – Sul *Giornale di guerra e di prigionia*  
di Carlo Emilio Gadda

**Giuseppe SANDRINI** – In trincea con gli antichi. Ricordi dei classici  
nei diari e nelle testimonianze della Grande Guerra

**Enza DEL TEDESCO** – «L'Italia verrà a Trieste». *Ritourneranno*:  
storia romantica dell'irredentismo triestino

**Fabio MAGRO** – «Alle inòart! Tutto è finito». Su *Storia di Tönle*  
di Mario Rigoni Stern

**Simona TARDANI** – Ungaretti sulla «strada di guerra»:  
metamorfosi di un *topos*

**Gilberto LONARDI** – Lettura di «Valmorbia...»

**Massimo NATALE** – Sul *Piave* con Zanzotto

**Marco MONDINI** – Sacrificio, riso ed eroismo.

I canti della Grande Guerra come testo mitopoietico

**Denis LOTTI** – Incubo di guerra. Francesca Bertini tra metacinema,  
divismo e propaganda

\* \* \*

Prezzo dell'abbonamento annuale per l'insieme dei tre fascicoli (Svizzera ed estero),  
rinnovato ogni anno senza avviso contrario: CHF 50.- EUR 46.- (al netto delle tasse)

Prezzo per due fascicoli: CHF 50.- EUR 46.- (al netto delle tasse)

Prezzo per fascicolo: CHF 30.- EUR 27.- (al netto delle tasse)

Indirizzo per ordinazioni e pagamenti: [slatkine@slatkine.com](mailto:slatkine@slatkine.com)

ÉDITIONS SLATKINE

CP 3625, CH-1211 Ginevra 3, Svizzera

ISBN: 978-2-05-102790-8



# Cenobio

Rivista trimestrale di cultura  
della Svizzera italiana

Anno LXV, n. 2, aprile-giugno 2016

## Interventi

NOÈ ALBERGATI – *Il plurilinguismo di Giorgio Orelli  
e la tradizione letteraria italiana*

MATTEO M. PEDRONI – *Nel gorgo di salute e malattia. Per leggere  
«Breve pazienza di ritrovarti» di Giovanni Fontana*

RICCARDO CORCIONE – *Angelus Novus: storia di un duplice alter ego.  
Walter Benjamin e Paul Klee (1920-1940)*

## Intervista

ABRAHAM YEHOASHUA – *Da Israele al mondo: scrivere libri  
per aprirsi agli altri* (a cura di Michele Fazioli)

## Inchiostri

JON MUTH – *M* (B. Prinsi)

## Interstate

TED THOMPSON – *La seconda vita di Anders Hill* (A. Bianchetti)

[www.edizionicenobio.com](http://www.edizionicenobio.com) / [info@cenobio.ch](mailto:info@cenobio.ch)

ANUNCIOS

# TESTO

STUDI DI TEORIA E STORIA DELLA LETTERATURA E DELLA CRITICA

Rivista semestrale fondata da ENZO NOÈ GIRARDI  
diretta da PIERANTONIO FRARE

\*

XXXVII, 71

## SOMMARIO

FRANCESCA BIANCO, *Traduzioni a confronto: «I canti di Ossian» di Le Tourneur e Cesarotti*

GIANLUCA CINELLI, *Illusione, inganno, artificio. La poetica morale di Manzoni tra gli «Inni Sacri» e «Il conte di Carmagnola»*

PAOLO SENNA, *Il mottetto «Ecco il segno; s'innerva»: un autografo e note di esegesi*

## NOTE

CLARA CARDOLINI RIZZO, *L'io, gli altri e la storia. Sulla poetica di Andrea Zanzotto*

FRANCESCA FAVARO, *Spunti di riflessione su di una possibile tendenza critica: Cristina Campo, Giancarlo Pontiggia, Giuseppe Pontiggia e un recente numero della rivista «Poesia»*

NOTIZIE DAI CONVEGNI · SCHEDARIO MANZONIANO INTERNAZIONALE  
LIBRI DI POESIA · LIBRI RICEVUTI · RIVISTE RICEVUTE



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

\*

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)





Achevé d'imprimer en 2016  
sur les presses de l'imprimerie Slatkine  
à Genève (Suisse)

